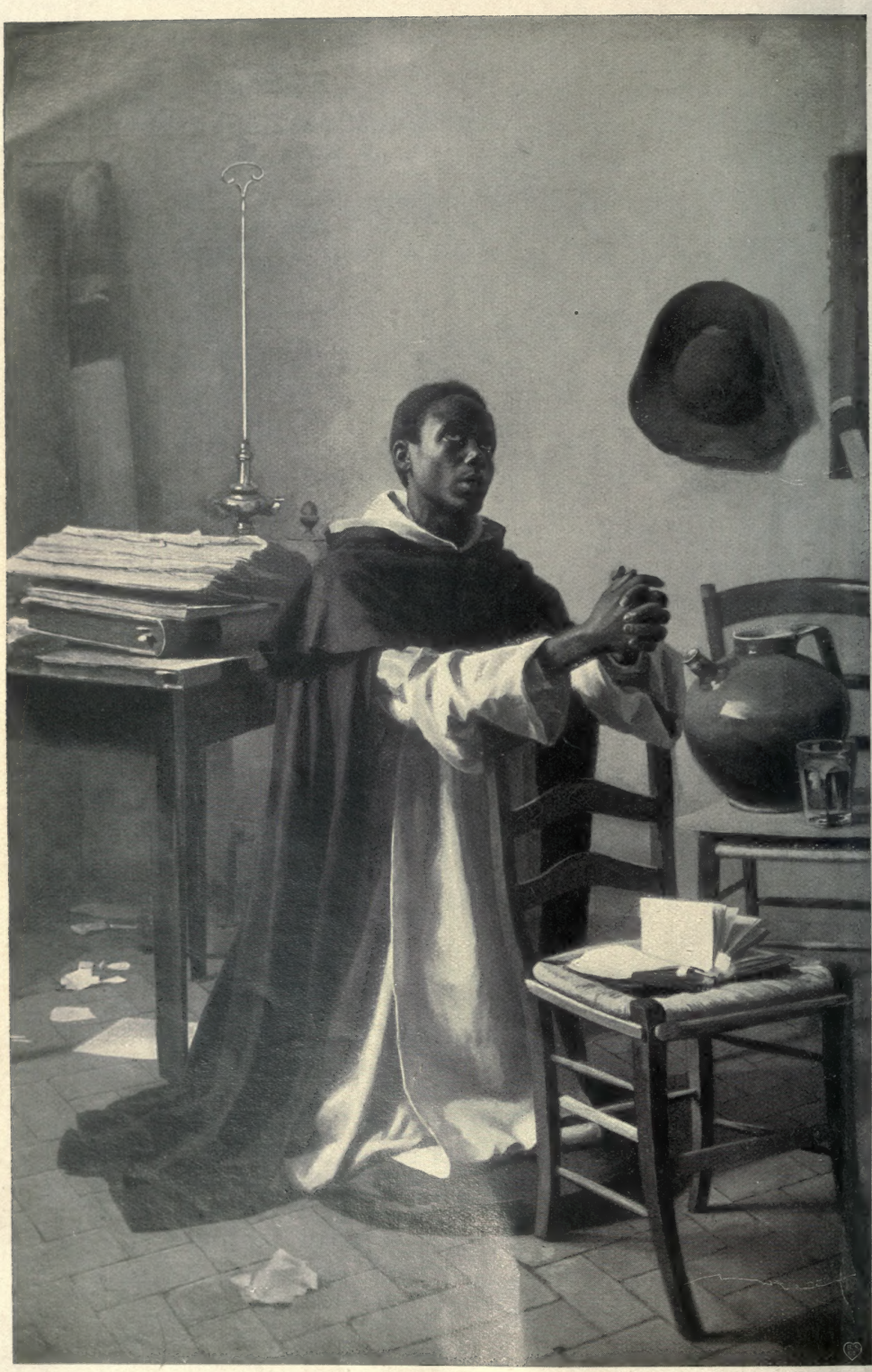
3 1761 06353203 0

N
6492
G35

Beiträge
zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit

zusammengestellt von Dr. PAUL MAHLBERG
herausgegeben anläßlich ihrer Eröffnung von der
Galerie ALFRED FLECHTHEIM G. m. b. H.

43



ERNST TE PEERDT

Der Negermönch, 1877

BEITRÄGE ZUR KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS UND UNSERER ZEIT

ZUSAMMENGESTELLT VON DR. PAUL MAHLBERG

HERAUSGEGEBEN ANLÄSSLICH
IHRER ERÖFFNUNG VON
DER GALERIE ALFRED FLECHTHEIM G.M.B.H.
DÜSSELDORF, ALLEESTRASSE 7

1913

DÜSSELDORF
ERNST OHLE VERLAG

AUGUSTE RODIN
Tänzerin aus Cambodja (Aquarell)

GEDRUCKT VON AUG. BAGEL IN DÜSSELDORF
IN PLANTIN-SCHRIFT FÜR DIE GALERIE
ALFRED FLECHTHEIM G.M.B.H., DÜSSELDORF
AUF ZANDERS'SCHES KUNSTDRUCKPAPIER
50 EXEMPLARE SIND AUF BESTES KUNSTDRUCK
ABGEZOGEN, NUMERIERT, NICHT IM HANDEL
UMSCHLAGZEICHNUNG VON R. SCHWARZKOPF

LIBRARY
APR 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

N
6492
G35

Die mit * bezeichneten Bilder sind reproduziert.

Man weicht der Welt nicht sicherer aus, als durch die Kunst; und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.

Wahlverwandtschaften.

GEORGES MINNE

Gebet (Holz)

VORWORT

Endlich bin ich in der Lage, mir einen lange gehegten Wunsch zu erfüllen: mich nur mehr mit Dingen der Kunst zu beschäftigen. Dazu soll mir meine Galerie dienen.

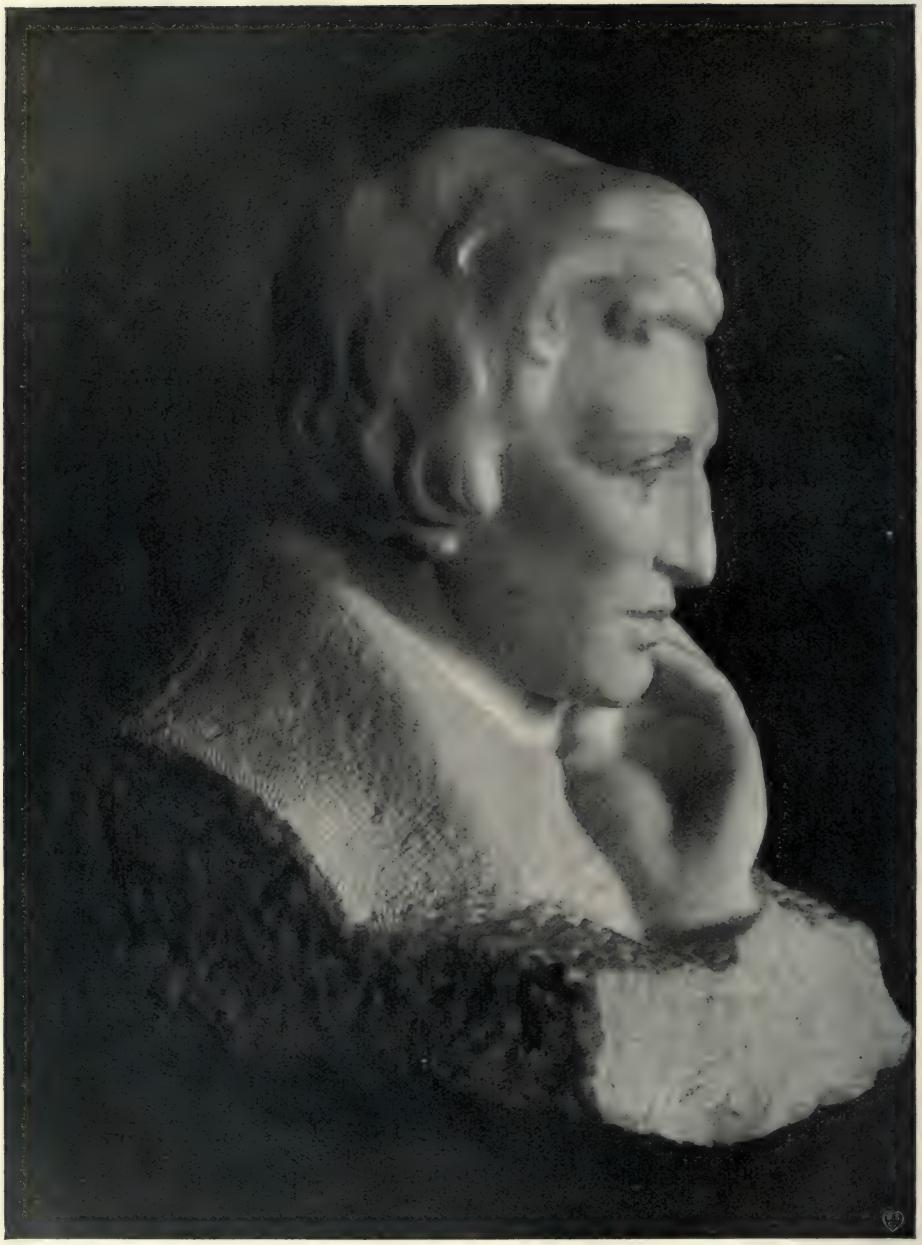
Die Liebe zur Kunst hat mich gelehrt, jedes Kunstwerk nur auf seine Qualität hin, nicht unter ,,kunstpolitischen" Gesichtspunkten anzusehen. Wie dieses Prinzip dem Besucher dieser Galerie erkennbar sein soll, könnte ich nicht schöner ausdrücken, als es im Vorwort zum Katalog der ersten Ausstellung der Sezession im Jahre 1899 geschehen ist:

,,Nicht sowohl durch das, was wir bringen — denn Meisterwerke lassen sich nicht aus der Erde stampfen —, als vielmehr durch das, was wir nicht bringen, wird sich unsere Ausstellung von den sonst üblichen unterscheiden. . . . . Bei der Auswahl der Werke, welche unsere Ausstellung schmücken, war nur das Talent, in welcher Richtung es sich auch offenbart, ausschlaggebend. Für uns gibt es keine allein seligmachende Richtung in der Kunst, sondern als Kunstwerk erscheint uns jedes Werk — welcher Richtung es angehören möge —, in dem sich eine aufrichtige Empfindung verkörpert. Nur die gewerbsmäßige Routine und die oberflächliche Mache derer, die in der Kunst nur die milchende Kuh sehen, bleiben grundsätzlich ausgeschlossen."

Und auch das, was weiter vom Verhältnis der Kunst zum Publikum an dieser Stelle gesagt wird, möchte ich mir ganz zu eigen machen:

,,Auch sind wir uns wohl bewußt, daß wir von seiten des Publikums, welches in der Kunst ungern von liebgewonnenen Gewohnheiten läßt, vielfachen Anfeindungen ausgesetzt sind. Doch im Vertrauen auf die siegreiche Kraft der Jugend und das wachsende Verständnis der Beschauer haben wir ein Unternehmen ins Leben gerufen, das einzig und allein der Kunst dienen will."

Alfred Flechtheim.



HUGO LEDERER — Kopf des Heine-Denkmals für Hamburg (Marmor)

Genesis.

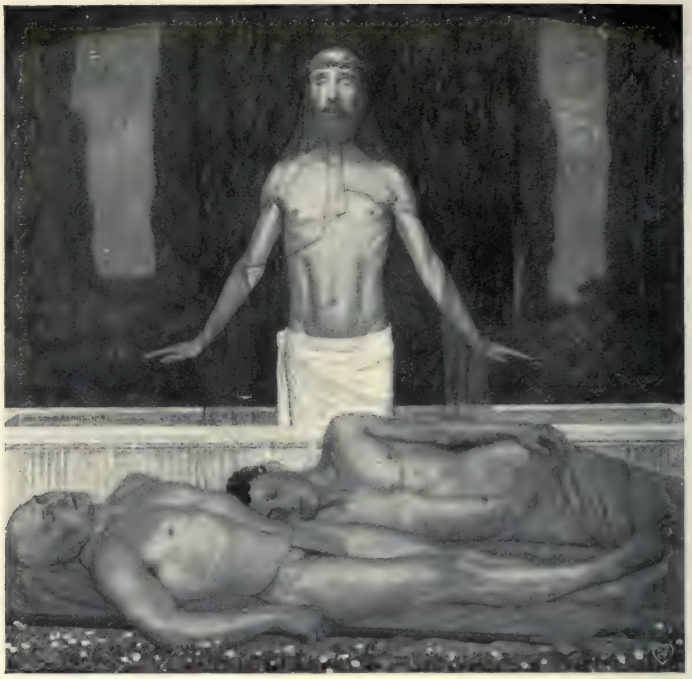
Von KURT KAMLAH.

Schwer wälzt der Niederrhein seine massigen Wogen vorüber an der Stadt, die in seltsamer Nichtachtung ihm so lange Jahrzehnte den Rücken gezeigt. Noch 1890 eine Reihe einförmiger Häuser, fast Gefängnissen gleichend in ihrer nüchternen Stirnseite, bestaubt, verwittert und stimmungsschwer, wenn der landesübliche Regen graue Schleier um die Giebel schlug und tiefgehende Wolken von Nordwest her fegten. Trotzige, schlechtverputzte Backsteinbauten, an einigen Stellen unterbrochen von engen, aber stilvollen Toren, durch die der nicht oft so weit gelangende Städter einen dreifach geteilten Ausschnitt sah: den Fluß, die grünen Wiesen jenseits und den grauen, selten blauen Himmel. In einer größeren Lücke standen Reste des alten kurfürstlichen Schlosses, von dem heute der runde Turm noch als einigermaßen sinnloses Überbleibsel gehegt und gepflegt wird, wiewohl er den Verkehr hindert, Niemanden erfreut und nur schiefgeleiteter Erinnerungssentimentalität dient, während die schönen Tore fallen mußten.

So lag Düsseldorf abgeschlossen und selbstzufrieden da als etwas verkalkte Kunst- und wenig entwickelte Industriestadt; es vergaß fast, daß der schönste Strom des Vaterlandes seine Mauern bespülte. Die Bürger und Fremden kamen nicht an den Fluß, nur einige Rheinkadetten standen am Ufer und spuckten gedankenvoll ins Wasser. Die Maler gestalteten noch ihre netten Historien-, Genre- und Tierbilder reinlichen und belehrenden Inhalts. So einer zum Landschafter wurde, wanderte er nach Holland, der Schweiz oder gar Italien; der feine Reiz niederrheinischer Tiefebene war noch nicht entdeckt, man verlangte liebliche oder schauerliche Romantik. Die Fabrikherren kauften dann die Wiedergaben der genannten Länder und hatten damit der bodenständigen Kunstförderung Genüge getan, den Rhein sahen sie nur in Duisburg oder Köln. So strömte die breite Flut, geschäftlich ziemlich, künstlerisch ganz unbeachtet, vorüber. Zuweilen brachte sie sich unliebsam in Erinnerung, bei Nacht und Nebel stieg Vater Rhein, die welligen Locken schüttelnd, plötzlich über das Ufer, der Bürger der Altstadt stand unversehens im Wasser bis ans Knie, und in den niedrig gelegenen Straßen fuhr man auf Flößen zum Jubel des Nachwuchses.

Aber dann kam eine neue Zeit. Unter dem Weckruf eines genialen Mannes und ganzen Kerls rieb sich Düsseldorf den Schlaf aus den Augen und holte mit Siebenmeilenstiefeln versäumte Gelegenheiten ein. Gewaltige Maschinen summten, Verbindungen wurden hergestellt, und die Stadt sah verwundert, daß sie wirklich und wahrhaftig an einem Flusse lag. Mächtige Uferbauten erstanden, Häfen wurden geschaffen, eiserne Bogen spannten sich über die Wellen vom alten verschütteten Hafen

ROBERT WULFERTANGE
Hermann Harry Schmitz (Bronze)



OTTO SOHN-RETHEL Auferstehung, 1905

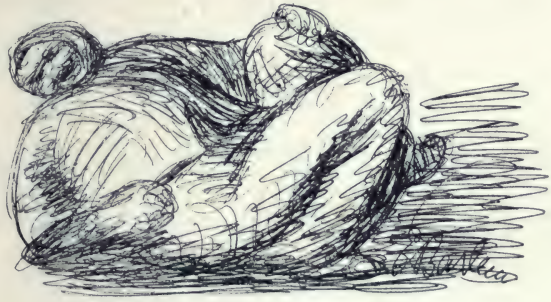
nach dort, von wo einst Kanonenkugeln in die alte Andreaskirche geflogen. Die Brücke wurde ein wuchtiges Werk, und doch: an Regenabenden, in blauenden Sommermorgen werden die schweren Massen zum leichten Spiel, wie ein feines graues Gespinst erscheinen die vernieteten Träger, die Technik zwang das Metall zur anmutigen Linie. Vor dem Ufer zieht sich ein breiter Kai mit rasselnden Kranen und blitzenden Bahngeleisen, stromaufwärts ragen mächtige Handelsgebäude. Auf der einst so wüsten Golzheimer Insel stehen würdige offizielle Riesenkasten preußisch-sparsamer Baukunst, vor ihnen erstreckt sich ein weiter Park. An Stelle der düsteren Häuserreihen in der Altstadt drängen sich nun moderne Gebilde in krausem Stilgemisch, ein unorganisches Durcheinander von alten und jungen Formen, wie sie eine überstürzte Entwicklung mit sich bringt. Neuzeitliche Zweckarchitektur wechselt mit mißverstandener deutscher Renaissance und geschmackvollen Häusern. Hier weht ein Hauch vom Weltverkehr, auch in Düsseldorf ist der Rhein zur großen Schlagader geworden, die Stadt hat den deutschen Strom umarmt und wird ihn nicht wieder lassen. Und kommen wird auch die Zeit, in der das unharmonische Gefüge der bunten Uferbauten vom Edelrost des Alters zu einem stimmungsvollen Gesamtbilde gemacht wird. Dann wird die junge Welt wenig von der Stadt Heinrich Heines und Schumanns, Grabbes und Immermanns wissen, ihr wird Düsseldorfs Geschichte beginnen mit dem wirtschaftlichen Aufschwung. Dann wird, wenn allmählich die Zivilisation sich in Kultur umsetzt, auch die Kunst des Niederrheins vielleicht wieder eine Rolle in Deutschland spielen.

Unverändert aber blieb und bleibt das wundervolle Licht- und Farbenspiel der Landschaft: der feine graue Nebelschleier mit seiner auflösenden Kraft, das Goldblau des Eisgangs am Winternachmittag, der Vorfrühling mit seiner lauen, ahnungsschweren Luft, die funkelnde Sonnenglut und ihre Haufenwolken am tiefen Himmel. Immer auch werden die Zaubertinten der Sonnenuntergänge über den flachen grünen Ufern schwimmen,

hinter den silbergrauen Weiden und flirrenden Pappeln. Und wenn bei St. Quirin zu Neuß der Himmel flammt, schimmern die Wiesen tiefsatt, der Strom wird ein stahlblauer Streif, das Weiß der Bauten und Salondampfer nimmt ein zartes, märchenhaftes Grün an, Wunder über Wunder erschließt sich dem Auge. Unglaubhaft herrlich erscheint nun alles, bis aus den blitzenden Fenstern das brennende Abendrot schwindet und die Laternen blaßgrün in der durchsichtigen Dämmerung schimmern. Nun hängen die Bogenlampen wie silberne Monde in der blauen Luft, St. Rochus wird grau hinter den Baumwölbungen des Hofgartens und die Dunkelheit beginnt über Gebüsche und Wege zu kriechen. Im Rhein leuchten die grünroten Augen der Schlepper, der Strom wandelt sich zum Schwarz, in seiner fröstelnden Fläche zittern die goldenen Schlangen der sich spiegelnden Lichter, und mit schweren Schatten gleiten die Lastkähne über den flimmernden Glanz.

Da beginnt St. Lambert den Abend einzuläuten, wie seit Jahrhunderten. Der schiefgewundene Turm mit der Bischofsmütze steht noch, ob auch manches in seiner Umgebung gefallen ist. Ein Kranz alter Häuser zieht sich um ihn, es ist wie eine Insel in der jungbrandenden Stadt. An der Christusgruppe, die sich der Kirchenmauer anlehnt, flackert ein ängstliches Lichtchen, eine Beterin kniet auf dem Steinpflaster, man wähnt sich fast im Mittelalter und in einer kleinen Stadt, der Großstadtlärm dringt kaum nach hier. Schräg hinter der Kirche leuchtet heimlich-behaglich eine Reihe kleiner Fenster im Erdgeschoß: das ist das „Rosenkränzchen" der Mutter Ambach, eine Düsseldorfer Weinstube alten Stils!

Dort fand sich einen Winter lang am Samstagabend ein Kreis unbefangener Gesellen und Gesellinnen zusammen, sprach von Literatur und Kunst, lachte über Menschliches und Allzumenschliches und genoß die Stimmung der Stunden. Im behaglichen Zimmer schwamm ein rosig-mattes Licht, in den Ecken lagerten Schatten, aus denen die Farbflecke bunter Frauengewandung schimmerten. Mit süßer Wehmut erfüllte das Lied der Müsette den Raum. Und die Brüder vom Rosenkranz lauschten ihm und träumten sich erinnernd von Leid und Lust ihres Lebens, bis die Melodie in einen schwermütig sich wiegenden Walzer überfloß und im magischen Schein langsam die Paare sich drehten.



ERNST BARLACH (Zeichnung)

L. KAINER, Karneval
Zeichnung aus dem „Russischen Ballet“

Publikum und Kunsthändler.

Von HERMANN VON WEDDERKOP.

Der wirtschaftliche Aufschwung, der in Deutschland über Nacht breiten Schichten den Wohlstand brachte, hat auch der bildenden Kunst reiche Mittel zufließen lassen. Staat und Private fühlten das Bedürfnis, den neu erworbenen Reichtum auf eine möglichst rasche und nachdrückliche Weise in die Erscheinung treten zu lassen, zu welchem Zwecke die Kunst eins der bestverwendbaren Mittel zu sein schien. Wir alle sind Zeugen gewesen und sind es noch, wie schlecht die Kunst sich indes kommandieren läßt, wie sich ihre Reize in das Gegenteil verkehren, wenn die vielen Voraussetzungen für ihr Dasein fehlen. Nur mit gemischten Gefühlen konnte man daher die ungeheuren Summen verfolgen, die das reiche Neu-Deutschland für künstlerische Zwecke wahllos ausgab, und die mehr als zweifelhaften Äquivalente, die es dafür erhielt, die schon, soweit sie sichtbar oder zugänglich sind, böse Schlüsse ziehen lassen auf all das, was sich in Privathäusern noch verborgen halten mag.

Das Deutschland des Zwecks, der Organisation, der Methode, der Systeme, der Kompromisse, der Subordination, dieses moderne Deutschland, das überall bewundert wird, ist vorläufig noch kein günstiger Boden für das Gedeihen der Kunst, da es seine besten Kräfte nach Richtungen hin einsetzt, die oft ganz entgegengesetzt, jedenfalls aber nicht parallel der Linie einer allgemeinen Kunstentwicklung laufen.

Kunstgenuß bedingt vor allem gänzliche Auschaltung des Willens. In welcher Zeit aber ist der Wille stärker entwickelt gewesen, als im heutigen amerikanisierten Deutschland, das alle Kräfte daran setzt, die Verluste früherer Epochen auf wirtschaftlichem Gebiet wett zu machen, das nur Arbeit kennt oder Erholung von ihr.

Diese Anspannung bestimmt die Physiognomie der Menschen von heute. Sie macht sie ruhelos, hetzt sie von morgens bis abends durch die Straßen, macht die Gesichter unempfänglich für alle Eindrücke, die sich nicht durch Sensation irgendwie hervorheben. Sie macht die Menschen bewußt, nimmt ihnen alle Naivität des Empfindens. Es gibt keinen bewußteren Menschen als den Deutschen von heute. Jeder beobachtet sich, fühlt sich beobachtet, überwacht sich, scheut sich und hütet sich, irgendwie aufzufallen. Wird aber einmal die Linie überschritten, so geschieht es mit unnötigem Radau, häufig mit Roheit und Witzlosigkeit. Statt sich hinzustellen vor die Dinge, sie auf sich wirken zu lassen und ihnen dadurch näher

MAX STERN Ulanen

zu kommen, betrachtet der Bewußte alle Dinge von sich aus, trägt alles Mögliche von seinen momentanen Stimmungen und Launen, die ihm viel interessanter und wertvoller sind, hinein, verlangt etwas von ihnen, wendet sich ab, wenn er es nicht findet, kurz, nimmt sich selbst als Mittelpunkt.

OTTO VON WAETJEN Aktstudie

Eine Folge- und Begleiterscheinung ist ein Konventionalismus, der seit den siebziger Jahren alle Klassen in wachsendem Maße durchdringt. Er äußert sich in allen Dingen des öffentlichen und privaten Lebens, macht es arm und inhaltlos, und die paar komischen Auswüchse, die er zeitigt, können nicht entschädigen für den allgemeinen Druck, den er erzeugt. In diesem Stadium des Konventionalismus, der Amerikanisierung, die uns entindividualisiert und uniformiert, sind wir mitten darin, ohne daß sich die Mehrheit darüber überhaupt klar wäre, und ohne daß eine geringe Minderheit von klarer Sehenden wüßte, wohin diese Entwicklung führen wird. Besonders typisch war in dieser Hinsicht die letzte Generation. Wo ihre Vertreter einsetzten und etwas Neues zu schaffen hatten, entstanden ungeheure Komplexe gleichartiger Dinge. Unsere ganze moderne Entwicklung hat sich in großen Städten abgespielt, und diese stellen daher die besten Zeugen: Die Komplexe und Mietskasernen für so und so viele Parteien mit ihren D-Zug-Korridoren und Berliner Zimmern, die Denkmäler-Komplexe, die Linearstraßen, aus denen sich schließlich dieser ganze ungeheure Großstadt-Kehricht zusammensetzt, diese Steinwüsten, in denen kein Mensch sich mehr zurechtfindet.

Daß dieser Konventionalismus der Kunst gegenüber noch verschärft hervortritt, daß bei dieser Veranlagung der heutige Mensch ein Verhältnis zur Kunst überhaupt nicht gewinnen kann, versteht sich von selbst. Man stellt noch immer überwiegend an die Kunst die Forderung, daß sie erfreuen, erfrischen soll nach der Arbeit des Tages. Sie soll eine Art innerer Dusche sein, man will sie bequem genießen, ohne Aufregung. Sie soll dienen, nicht herrschen. Man trennt die Kunst damit völlig vom übrigen Leben, nimmt sie als außerhalb des Lebens stehend. Aus diesem Fehler resultiert die ganze Misère. Die Leute, die auf solchem Standpunkte stehen, sind genau so naiv wie diejenigen, die es für genügend halten, nur in der Öffentlichkeit sich anständig zu benehmen, die unbeobachtet sich alles erlauben zu können glauben, ohne irgendwie an ihrem Charakter Schaden zu nehmen. Man hat allmählich ganz vergessen, daß die Kunst eine Funktion des Volkes wie des Einzelnen zu sein hätte, falls ihre Eindrücke wirklich Spuren zurücklassen sollen. Nicht im Sinne einer nur verderblichen Popularisierung der Kunst, sondern gedacht als Bereicherung aller Lebensformen, als ein Bedürfnis nach einer gewissen Würdigkeit gerade des täglichen Lebens und der täglichen Umgebung, wie es vor 50 Jahren noch jeder Bauer hatte. —

Es hat wohl kaum eine Zeit gegeben, die so eminent unkünstlerisch empfunden hätte, die ein so geringes Bedürfnis nach künstlerischer Umgebung, künstlerischer Atmosphäre gehabt hätte, wie das Deutschland der letzten Jahrzehnte. Daß jede höhere Tochter Musik macht, Blumenstücke malt oder in Pensionen vier Stunden Kunstgeschichte in der Woche hat, daß man ein Abonnement im Theater oder im Konzertsaal hat, daß man zu gewissen Zeiten Ausstellungen oder auch mal ein Museum besucht, schafft noch

keinerlei Verhältnis zur Kunst, sondern geht, abgesehen von dem problematischen Wert solcher Betätigungen überhaupt, in der Banalität des übrigen Lebens spurlos unter. Künstlerische Ausbildung verlangt häufigere und innigere Beschäftigung mit der Kunst. Aber schon die tägliche Umgebung der meisten Häuser wirkt nicht dahin. Eine größere Wahllosigkeit, eine größere Zufälligkeit in den Dingen, mit denen die letzte Generation durchschnittlich ihre Räume ausstattete, ist in historischen Zeiten schlechterdings nicht zu konstatieren gewesen. Was wertvoll ist an der Innen-Einrichtung unserer

AUGUSTE HERBIN — Selbstporträt, 1909

Häuser, ist zum überwiegenden Teil aus guter Zeit überkommen. Seit 1870 etwa ist jede äußere Kultur wie abgeschnitten. Es ist traurig, anzusehen, wie selbst in alten Familien, z. B. des Adels, der Geschmack bei Neuerwerbungen vollkommen versagt. Unedles Material, edles in stilloser oder stilmißverstehender Verarbeitung wird fabrikmäßig auf den Markt geworfen. Man sehe sich z. B. die Sammlung von Durchschnitts-Hochzeitsgeschenken vom Kaiserzinn aufwärts bis zum silbervergoldeten objet d'art an.

RUDOLF LÉVY — Aus Sanary

Man muß zugeben, daß auf dem Gebiete der Musik die Verhältnisse noch am günstigsten liegen, entsprechend der Richtung der Hauptbegabung unseres Volkes. Relativ ist die Menge der Kunstverständigen groß.

Während aber gleichfalls für die Literatur sich weitere Kreise interessieren, ist die Gemeinde derer, die sich ernsthaft mit bildender Kunst befassen, eine verschwindend kleine.

Unser Sehen ist nie unsere stärkste Begabung gewesen. Sollen wir Namen von internationaler Bedeutung nennen, so kommen wir über Dürer und Holbein hinaus schon in Verlegenheit. Deutsche Kunst war stets mehr oder weniger abhängig von der großen europäischen Kunst Italiens, Hollands, Frankreichs.

Während dann bei uns in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts der Geschmack beispiellos daniederlag, hatte die französische Kunst eine ihrer größten Epochen,

E. OTHON FRIESZ — Landschaft

und es ergab sich das merkwürdige Schauspiel, daß trotzdem nur ganz einzelne unserer Künstler von dieser Überfülle in unserer nächsten Nachbarschaft etwas mitbrachten und daß trotz der Stärke und Ausgeprägtheit der Bewegung doch Begabungen wie Böcklin und Menzel schließlich ganz unbeeinflußt ihren Weg abseits gingen. Die breite Masse der Gebildeten wurde so gut wie gar nicht berührt.

Rückständige Kritiker, die, weil sie für politisch angesehene Blätter schrieben und weil sie ein Patent als Kritiker hatten, auch für kompetent gehalten wurden, und diejenigen unter den Künstlern, die über die nötige Pose und Beziehungen zu maßgebenden Kreisen verfügten, suggerierten dem deutschen Publikum die eigene heimatliche Kunst. Damit ist es auch in letzter Zeit noch nicht viel anders geworden. Was Impressionismus ist, ist einigen Interessieretn von eifrigen Propagatoren, meist auf dem Wege über den Intellekt, künstlich eingeimpft worden. In den seltensten Fällen ist die Lektüre durch Anschauung ergänzt. —

ADOLF ERBSLÖH — Der violette Schleier

Man kann ohne weiteres zugeben, daß in künstlerischen Dingen die Frauen von heute viel eher mitgehen als die Männer. Sie sind in ihren Urteilen frischer, biegsamer, instinktiver. Im Gegensatz zu den Männern haben sie den Vorzug, daß sie bei der Debatte nicht grob werden, wenn sie sich nicht überzeugen lassen wollen. Für ihre eigene Person, für die Hauseinrichtung, für die Geselligkeit tauchen immer wieder Fragen auf, deren Lösung sie immerhin zur Betätigung ihres Geschmackes anregen und diesem eine gewisse Schulung geben kann. In Toilettensachen, die stets am ernstesten genommen werden, herrscht jetzt wenigstens der gute Instinkt vor, die Zusammenstellung in die Hand eines geschmackvollen Schneiders zu legen. Die furchtbare und wohl nur in unserem Vaterlande mögliche Verirrung des Eigenkleides mit Blumenfriesen oder sonstiger Anbringung von Kunstgewerbe scheint mehr und mehr überwunden. Aber abgesehen davon, daß eine Geschmacksbetätigung in diesen Dingen nur den allerersten Anfang darstellt, geht sie auch meistens über das Interesse an der eigenen Person nicht hinaus. Anderseits kann man sehr oft konstatieren, daß gerade die Damen, mit denen man ein vernünftiges Wort über Malerei usw. reden kann — Damen mit freierem Horizont, die ein bißchen das Leben kennen, wenigstens das der Pensionen der Hauptstädte oder Münchens — sehr oft statt angezogen, nur individuell drapiert sind.

Mit den Herren sieht es weit schlimmer aus. Ein Teil nimmt der Kunst gegenüber den Standpunkt einer Art von Herrenmoral ein und glaubt sie nach Belieben

CUNO AMIET Weinlese

zitieren und je nach Laune behandeln zu können. Das Verhältnis ist ein äußerst kühles. Man sieht ein Bild auf seine komische Seite an und auf die Gelegenheit, seinen Witz dabei zu produzieren. Ein Teil empfindet eine Beschäftigung mit künstlerischen Dingen geradezu als effeminierend. Man kann in dieser Beziehung die groteskesten Gedankengänge aufdecken.

Ein anderer Teil wieder verfällt in Sentimentalität. Die schlimmsten aber, weil die überzeugtesten, sind die Theoretiker mit Systemen und Prinzipien, die die Forderung aufstellen, daß gewisse Grundbedingungen erfüllt sein müßten oder ein Bild ablehnen, weil es diesen Bedingungen nicht entspricht.

Da, wenn überhaupt ein Verhältnis zur Kunst vorhanden ist, dies meist durch den Intellekt und nur selten durch das Gefühl vermittelt ist, findet man den Kunstsnob weit mehr unter Herren als unter Damen. —

Es ist vor allem nicht möglich, in der bildenden Kunst das Publikum vom Gegenstand loszureißen. Es wäre ein erster und bedeutsamer Schritt zur Läuterung des Urteils, wenn erst begriffen wäre, daß es nicht auf das „Was", sondern auf das „Wie" der Darstellung ankommt. Schon deshalb kauft man ungern französische Landschaften. Während der Kenner sich in dem Stil, in der Technik, in dem Temperament des Künstlers zu Hause finden will, so soll dem Publikum der Gegenstand vertraut vorkommen. Darum grüßen von den Wänden so häufig diese treuen, teils rührenden, teils heroischen, teils geschmäcklerischen Landschaften und Szenen herab, die unserer „völkischen" Eigenart entsprechen. —

Noch schwerer reißt man sich beim Porträt vom Gegenständlichen los und begreift nicht, daß ein Maler kein kolorierender Photograph sein sollte. Man verlangt ein „praktisches Familienbild". Statt sich bei Experten zu erkundigen, welcher Maler im einzelnen Falle in Betracht käme, vergibt man seine Aufträge an den, der einen Bekannten, sei es eine schöne Frau in günstiger Pose oder einen Mann in schlichter Weise abgemalt hat. So kommt es, daß als Porträtisten, die dem in manchem Falle gewiß berechtigten Bedürfnis, sich malen zu lassen nachkommen, immer wieder ein bestimmter umgrenzter Kreis derselben Routiniers in Betracht kommt, die das Geschäft im Großen betreiben, die, wenn die Konnektion durch irgendein Mitglied der Gesellschaft nicht ausreicht, den Leuten Prospekte ins Haus schicken, wie ein Fabrikant seinen Kunden, die jede Ausstellung meiden in der sicheren Voraussicht, von der Kritik, falls diese überhaupt einen Finger rühren würde, ausgelöscht zu werden. Man weiß nicht, ob es eine Ideenassozitation ist nach der großen englischen Welt hin, die sich von Gainsborough oder Reynolds malen ließ, die Lust, diese Traditionen, wenn auch nicht in ganz so großem Maßstab und unbekümmert um alle inzwischen eingetretenen Veränderungen fortzusetzen, oder die Süßigkeit der Palette, die die Menschen zu derartigen Künstlern treibt. Die Kniffe der Untermalung, die Art eine Hand zu geben, die

Kleiderfalten, die allgemeine Überzuckerung sind immer wieder dieselben. Diese Art Bilder müssen natürlich auf reichen Tapeten mit auffallenden, hellen Tönen hängen und verlangen es auch. Sie sind so reich, daß ein ruhiger neutraler Hintergrund armselig wirken würde. Die Pracht muß sich über alle Wände des Salons fortsetzen.

An Plastik sieht man so gut wie nichts, wenn man nicht hierzu Hochzeitsgeschenke und Gelegenheitskäufe aus Bronzeläden rechnen will. —

Jede Ansicht über Kunst findet ihre leichte Erklärung und Bekräftigung durch den „individuellen Geschmack", über den zu streiten mindestens oft zeitraubend ist. Man sollte dieses moluskenhafte Begriffsgebilde mit all seiner Unkontrollierbarkeit und Zufälligkeit ein für allemal aus allen Gesprächen über Kunst streichen. Mag man an Krawatten und Strümpfen, an Kleidern und Einrichtungen seinen Geschmack betätigen: bei aller großen Kunst ist einzig und allein Kennerschaft maßgebend, keine trocken philologische, sondern eine Kennerschaft, deren Voraussetzung die ständige Übung eines Auges ist, das keinen Eindruck passieren läßt, ohne sich Rechenschaft über ihn abzulegen und zu einem klaren Urteil zu gelangen. Die Absurdität des Operierens mit einem derartigen Begriff ergibt sich ohne weiteres, wenn man mit ihm etwa an Werken von Bach oder Bildern von Rembrandt Kritik üben wollte. So wenig wie eine Bachsche Fuge dem ungeübten Laien verständlich ist, so wenig ist das Geheimnis eines großen Bildes ohne weiteres zu enthüllen. Damit richtet sich zugleich der Vorwurf, den man so oft schwer verständlichen Bildern macht: sie sprächen nicht für sich selbst, sondern bedürften einer langen Erklärung und könnten schon deshalb nicht gut sein. Der Fehler liegt bei dem Beschauer. Er ist vielleicht, wie bei uns so mancher, in alter Kunst genau bewandert und ist von dieser her das Erzählende gewöhnt. Die viel eindringlichere Sprache aber, die nur durch Form und Farbe wirken will, läßt ihn kalt, da er sie nicht versteht. Man sehe sich z. B. die alten Croûtes in den Vestibülen oder Repräsentationsräumen unserer Museen an, und versuche sich zu rekapitulieren, was darauf vorgeht. Es ist bei dem Mangel jeglicher Komposition und dem Durcheinander unzusammenhängender Vorgänge dem geübtesten Gedächt-

ALEXEI VON JAWLENSKI Kopf

MAX SCHULZE-SOELDE Kartoffelleser (Kohlezeichnung)

nis nicht möglich. Demgegenüber zeichnet sich das gute Bild durch eine auffallendeEinfachheit und Sachlichkeit aus. Es ist eins der vielen Zeichen schlechter Kunst, daß sie veraltete Ideen weiter konserviert, z. B. den Begriff dessen, was der Darstellung wert ist. Darunter fallen historische Vorgänge, Dorfidyllen, Herbststimmungen, Interieurs, kurz alles, was bei uns im letzten Jahrhundert beliebt war. Dieselben Typen kehren immer wieder. Nur eins fehlte: Die Dinge des täglichen Lebens, die wir täglich vor Augen sehen, mit denen wir uns in erster Linie zurechtfinden sollten. Gerade diesen Dingen die Banalität genommen zu haben, ist einer der Hauptwerte speziell der modernen Kunst: Die Schönheit eines Bahnhofes, eines Eisenbahn-Überganges, einer Straße, einer gewöhnlichen Eisenbrücke ausfindig gemacht zu haben.

Ein Urteil, das sich nur etwa auf Rafael, Michel Angelo oder sonst einen der Alten eingestellt hat, wird natürlich den wahren Wert eines Bildes anderer, speziell auch moderner Epochen nie gerecht werden können, und doch wäre das Umgekehrte das Natürliche, nämlich die Alten selbst mit unserm modernen Auge anzusehen, das alles ausscheidet, was keinen Ewigkeitswert hat oder nicht mehr einen Teil unserer Zeit bildet, denn jeder Kunstgenuß ist an Zeiten und Menschen gebunden.

Taucht etwas Neues auf in der Kunst, so tritt immer wieder dieselbe Erscheinung zutage: Das Vorurteil gegenüber etwas noch Unbekanntem, Unübersehenem, Ungefühltem und das Bedürfnis, seinen Empfindungen Luft zu machen. Die apodiktische Sicherheit des Urteilens über neuauftretende ungewohnte Phänomene steht dabei in gar keinem Verhältnis zur Kompetenz des Urteilenden. Während der Durchschnittslaie es als durchaus lächerlich empfinden würde, über neue wissenschaftliche Theorien ein Urteil abgeben zu wollen, während er sich sogar mit seinen Urteilen über Sachen, die weit öfter in seinen Gesichtskreis treten, seien es Börsenpapiere, Rennpferde oder jagdliche Dinge, zurückhält aus Furcht vor den Konsequenzen eines vorschnellen Urteils, so scheint es ihm in Dingen der Kunst, und speziell der bildenden, stets angebracht, seine Meinungen zu äußern. Diese Dinge sind vogelfrei; man gilt vielleicht noch als ein Charakter, wenn man ein Bild als Schmiererei bezeichnet. — Irgendein Kunsthistoriker hat einmal in seiner die Beispiele liebenden Art gesagt: Bilder sind Majestäten, man soll nicht zu ihnen reden, man soll warten, bis man angesprochen wird. — Dieser Standpunkt wird dem Publikum, das mit Forderungen an die Kunst herantritt, meist als ein unwürdiger erscheinen. In Wahrheit ist es für den Laien, der sich wie der heutige Mensch fast niemals in ernsthafterer Weise mit der Kunst befaßt, der einzig mögliche.

Der großen Menge der Verständnislosen steht ein kleiner Teil gegenüber, der der bildenden Kunst gerade jetzt ein Interesse entgegenbringt und sie mit einem Eifer diskutiert, wie man ihn seit den achtziger Jahren, als neue Literatur-Probleme auftauchten, nicht erlebt hat. Manches mag in seinem Radikalismus, wie z. B. die Forderung der Futuristen, alle Museen dem Erdboden gleich zu machen oder die Ansichten gerade mancher deutscher Sammler, daß man z. B. Corot nicht mehr sehen könne, wenn man

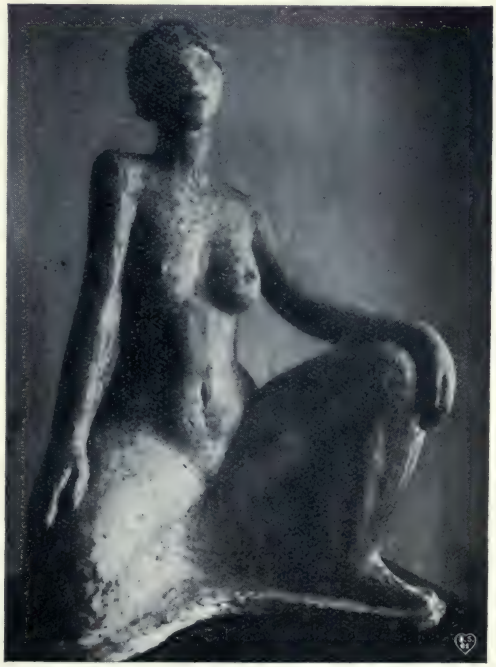
Cézanne liebe, lächerlich oder übertrieben erscheinen. Aber im ganzen hat diese starke leidenschaftliche Bewegung nur ihr Gutes. Sie bekundet vor allem den Willen zur Moderne, sie steht nicht a priori gewissen Bildern skeptisch oder gar ablehnend gegenüber. Daß unsere Zeit voll von neuen Ideen auf allen Gebieten ist, auf denen der Technik, der Erziehung wie der Religion und Moral, erkennt jeder. Ein so großes Lebensgebiet wie das der Kunst kann von so durchgehenden Änderungen naturgemäß nicht unberührt bleiben.

Dennoch ist es selbst den Interessiertesten kaum möglich, sich über die Kunst von heute einen Überblick zu verschaffen. Einmal deshalb, weil es eine Menge von sogenannten Richtungen gibt, die starke Propaganda für sich machen, nur sich allein gelten lassen und dadurch das Bild stark verwirren. Meist setzen sich die entsprechenden Gruppen aus einer Begabung, deren Empfindung und Ausdrucksmittel mehr oder weniger individuell sind, und einer Reihe anderer zusammen, die sich aus Überzeugung oder auch aus unwesentlichen Motiven anschließen. Daß es indessen keine Richtungen, sondern nur Persönlichkeiten geben kann, diese Selbstverständlichkeit scheint nicht überall durchgedrungen.

Der Abstand von den Bildern und der Anschauungsart, an die das Publikum bisher gewöhnt war, bis zum Impressionismus und weiter bis zur modernsten Malerei ist ein so großer, daß nicht verlangt werden kann, das Publikum solle überall mitgehen. Aber was von ihm gefordert werden muß, ist, daß es endlich eine Reihe von Vorurteilen fallen läßt, die trotz aller inneren Schwäche das zäheste Leben haben. Abgesehen von einigen schon erwähnten allgemeinerer Natur, ist es in der bildenden Kunst immer wieder die imitatorische Rolle, die ihr zugemutet wird. — Man sagt, daß man die und die Farbe eines Bildes unmöglich in der Natur findet oder daß die Proportion irgendeines Gliedes zum Körper oder die Form eines Kopfes verkehrt sei.

Demgegenüber ist zu konstatieren, daß der Begriff der Richtigkeit in der Natur überhaupt nicht existiert, sondern daß es nur ein Auge gibt, das die umgebende Welt sieht und empfindet. Die Natur dem Künstler als ein für allemal unantastbar, unabänderbar gegenüberzustellen heißt die Souveränität des Künstlers leugnen. ihm unerträgliche Fesseln anlegen Jeder kleinste Beitrag an geistigen Werten, selbst der bizarrsten Persönlichkeit, ist, wenn er nur aus der Empfindung heraus geboren ist, wertvoller als die edelste Pose, mag der künstlerische Wille noch so stark sein.

Der Illusionismus ist stets ein Zeichen schlechter Kunst gewesen, denn nicht der Gegensatz: „Richtig oder unrichtig" steht in Frage, sondern der von „empfunden und nichtempfunden", „gefühlt und nicht gefühlt", „echt und unecht", wenn man will. Der Ausdruck „richtig" ist nur in dem höheren Sinne anzuwenden, daß eine Ausdrucksform der Intention des Künstlers entspricht, nicht in dem sklavischen Sinne einer Naturnachahmung. Vergleiche zwischen bildender Kunst und Musik sind meist unangebracht. Aber um einen ungefähren Begriff zu geben, kann man hier den allerdings nur relativen Gegensatz von Harmonie und Disharmonie heranziehen. Quinten-Folgen, wie Wagner sie schrieb, waren bisher verpönt. Inzwischen hat sich das Ohr bei Strauß oder Debussy noch an ganz andere Klänge gewöhnt.



ERNESTO DE FIORI Kauernde (Terrakotta)

MARIE LAURENCIN Les jeunes filles (Radierung)

Ein anderes Vorurteil dokumentiert sich in der Verquickung von Kunst und Patriotismus. Das deutsche Publikum, das stets nur von einer Musik, nämlich der eigenen spricht, fragt in Dingen der bildenden Kunst noch immer, weshalb deutsche Kunst nicht ebensogut sein könne wie französische. Es mögen innere Gründe genug vorliegen, die für eine stärkere Begabung auf französischer Seite sprechen, wie die viel größere Sichtbarkeit der französischen Kultur, das optisch Reichere des ganzen Lebens, der Dinge, Menschen, der Atmosphäre, die größere Betonung alles Formalen in Frankreich, Dinge, die das Auge ständig beschäftigen, im Gegensatz zu den mehr innerlichen Werten deutscher Kultur. Aber davon abgesehen, muß der Deutsche mit der Tatsache rechnen, daß Frankreich seit dem achtzehnten Jahrhundert eine ununterbrochene Kette großer Begabungen hervorgebracht hat, daß auch die letzte große Stilepoche des Impressionismus von ihr ausging und durchgeführt wurde.

Als Erzieher zu künstlerischem Urteil kommen in der Hauptsache die Leiter unserer Museen, die Veranstalter unserer Ausstellungen und vor allen Dingen auch der Kunsthändler in Betracht. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Stellung des letzteren in Deutschland eine schwierige ist. Seine Persönlichkeit ist noch immer eine fremde. Man pflegt in erster Linie in ihm den Händler zu sehen, und der Handel mit Kunstdingen als Ware verletzt das Gefühl für das Ideale, das so mancher Rechtschaffene als eine schwere Bürde mit sich durch das Leben trägt. Denn eine Last ist es in allen den Fällen, in denen sich dieses Gefühl aus einer falschen Sentimentalität herleitet, wie sie bei uns leider so oft als die Kehrseite unseres Gefühlslebens festzustellen ist. In südlichen Ländern, besonders in Frankreich, pflegt man diese Dinge nüchterner und klarer, aber deshalb mit nicht minderer Wärme zu beurteilen. Wie alles, was mittelbar oder unmittelbar mit bildender Kunst zu tun hat, in sozialer Beziehung ganz anders gestellt ist als bei uns, so ist es auch der Händler, der den Leuten Bilder, Bücher oder sonstige geistige Nahrung verschafft. Jeder kleine bouquiniste am Kai oder Trödler des Montparnasse spielt seine relativ große und absolut honorige Rolle, und man braucht nur im „Pierre Nozière" Anatole France's nachzulesen, um etwas von der Wärme zu verspüren, die man in Frankreich den kleinsten Existenzen dieser Art entgegenbringt.

So kommt es, daß das Verhältnis zwischen Publikum und Kunsthändler ein ganz anderes ist als bei uns. Statt im Handel mit Bildern eine Profanierung der Kunst zu sehen, erkennt man im Kunsthändler vielmehr den notwendigen Vermittler künstlerischer Werte. Man hat Verständnis für das Milieu jeder alten Krambude, man verlangt auch keinerlei Aufmachung, wenn sich nur hinter Staub und Unordnung wirklich etwas Wertvolles befindet. Man kennt keine notwendige Gegensätzlichkeit zwischen Kunst und Handel und sieht in der Absicht des Kunsthändlers, Geld zu verdienen, kein Verbrechen, sondern eine natürliche Folge seiner Erwerbstätigkeit, die vor den meisten andern Berufen den nirgends verkannten Vorteil hat, daß sie sich anstatt mit Wertpapieren, Getreide oder sonstigen Nützlichkeitswerten mit Dingen der Kunst beschäftigt. Denn der Kunsthändler, der aus materiellen Gründen allein und ohne echte Passion für die Kunst sich dem Kunsthandel zugewendet hätte, existiert nur in der Phantasie von Leuten, die selbst kein Verhältnis zur Kunst haben. Er würde binnen kurzem Bankerott machen, da ihm, was dem Händler am notwendigsten ist, fehlen würde: die Kenntnis seiner Ware.

WILHELM LEHMBRUCK Akt (Radierung)

Hat er aber in seiner Tätigkeit neben seiner künstlerischen auch eine kaufmännische

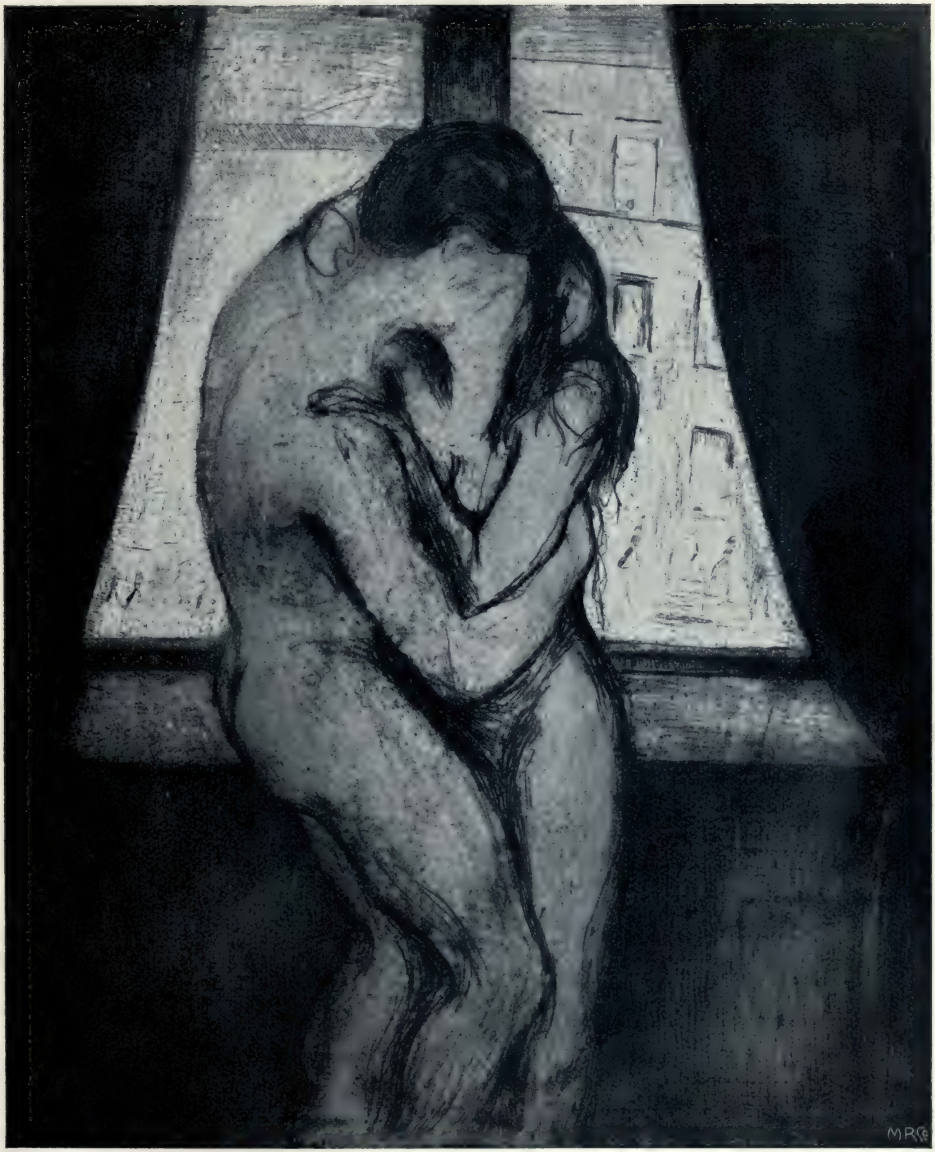
HEINRICH NAUEN Bei Visé

Ader, so sollte man ihm das als weiteres Plus anrechnen, anstatt ihn eine derartige Begabung durch eine unnötige Verdächtigung entgelten zu lassen.

Richtig angewandt ist daher die Macht des Kunsthändlers eine enorme, denn er ist das große Reservoir, aus dem Museen und Private schöpfen. Tatsächlich ist er selbst gegen eine so starke geistige Macht wie den Museums-Direktor insofern im Vorteil, als sein Bilderbestand nicht wie bei diesem bis zu einem gewissen Grade ein für allemal festgelegt ist. In seinen Ausstellungen kann er wechseln, kann arrangieren, überraschen; ein lebendiger Strom von Menschen, die nicht nur bewundern wollen, sondern deren Sinne durch die Erwerbslust ganz anders als in den Museen angeregt und geschärft sind, geht bei ihm aus und ein.

Die richtige Anwendung dieser Macht ist nicht nur seine Pflicht, sondern in diesem Falle auch sein „Geschäft". Es wird daher sein eigenes Interesse sein, sich nicht auf Konzessionen gegenüber gewissen Kategorien von Leuten einzulassen, die darauf bestehen, schlechte Bllder zu kaufen, nur weil sie ihnen gefallen. Denn dauerde Erfolge wird auch er nur erzielen mit solider Ware.

HENRI-MATISSE Die Brücke in Collioure



EDVARD MUNCH — Umarmung (Radierung)

ANSELM FEUERBACH — Nana

Schönheit.

Von MOELLER VAN DEN BRUCK.*

Schönheit ist Überschwang. Aus einem entzückten Innern, das uns überwältigte und hinriß, sind wir Menschen zu Künstlern geworden. Wir ertrugen das Leben nicht mehr, nicht so wie es war. Wir wollten ein anderes Leben, in dem die Träume, die von irgendwoher zu uns gekommen waren und sich auf uns niedergelassen hatten, uns sichtbar in Formen umgaben. Wir erlebten vielleicht zum ersten Male Schönheit vor der Größe und den Schrecken der Urlandschaft, an den Bewegungen der Tiere darin und schließlich an der Gestalt des Menschen. Oder wir erfuhren sie im Traum urseliger Liebe, im Triumph bestandenen Kampfes, im Pathos erprobter und anerkannter Königlichkeit. An irgend etwas, das auf der Erde zu uns gehörte oder doch in unserem Bereiche lag, mußte sich der Überschwang anfänglich entzündet haben. Irgend etwas mußte es geben, das auch von sich aus köstlich und selten war und an dem wir uns so zu begeistern vermochten, daß wir seine Dauer und Allgegenwart wünschten. Irgendwo mußte das Gefühl für Schönheit bereits von uns vorerlebt sein, ehe der Überschwang in uns durchbrechen konnte und wir aus einer Sehnsucht, es möchte das Leben durchweg und immerdar so sein, wie wir es an Stellen und zu Zeiten erfuhren, in der Kunst die Form einer Unsterblichkeit suchten. Es war derselbe Drang, der nach seiner seelischen Seite die Vorstellung von einer Gottheit geschaffen hatte, die uns aus dem Dasein, in dessen Ungewißheiten sie uns hineingeboren, auch wieder erlösen werde. Hier, nach seiner sinnlichen Seite, schuf er die Kunst, in die alles ausströmte, was wir an irdischer Seligkeit besaßen. Gott mußte sein: oder es war kein Geist in der Welt. Und Schönheit mußte sein: oder es war keine Lust in dem Leben.

ERNST WENCK — Nino (Bronsze)

Schon in dieser Einheit des Ursprungs liegt die Nähe beschlossen, in der wir Kunst und Religion allzeit sehen. Beide würden auch dann zusammenstehen, wenn sie nicht in einer noch tieferen Schicht dadurch verbunden wären, daß die Kunst aus Menschenkraft auf der Erde das zu sein sucht, was Gott aus Weltvollkommenheit im All ist: schöpferisch. Im Idol des Bildschnitzers, der sich seinen zaubermächtigen Schutzgeist fertigte, waren die beiden Stämme des Religiösen und des Künstlerischen noch in der Wurzel vereinigt. Der frühe Mensch einer abergläubigen Zeit offenbarte sich hier, der sich aus einem von ihm selbst nicht verstandenen Triebe vor dem ungewissen Sein in einen Gott zu retten suchte, indem er sich in die Kunst rettete. Später, in Tempel und Basilika, in Kathedrale und Dom, suchten wir dann mit Bewußtsein eine Einkehr in Gott, die gleichbedeutend mit einer Abkehr vom Leben war und zu der wir uns doch desselben Lebens in einer verschönten,

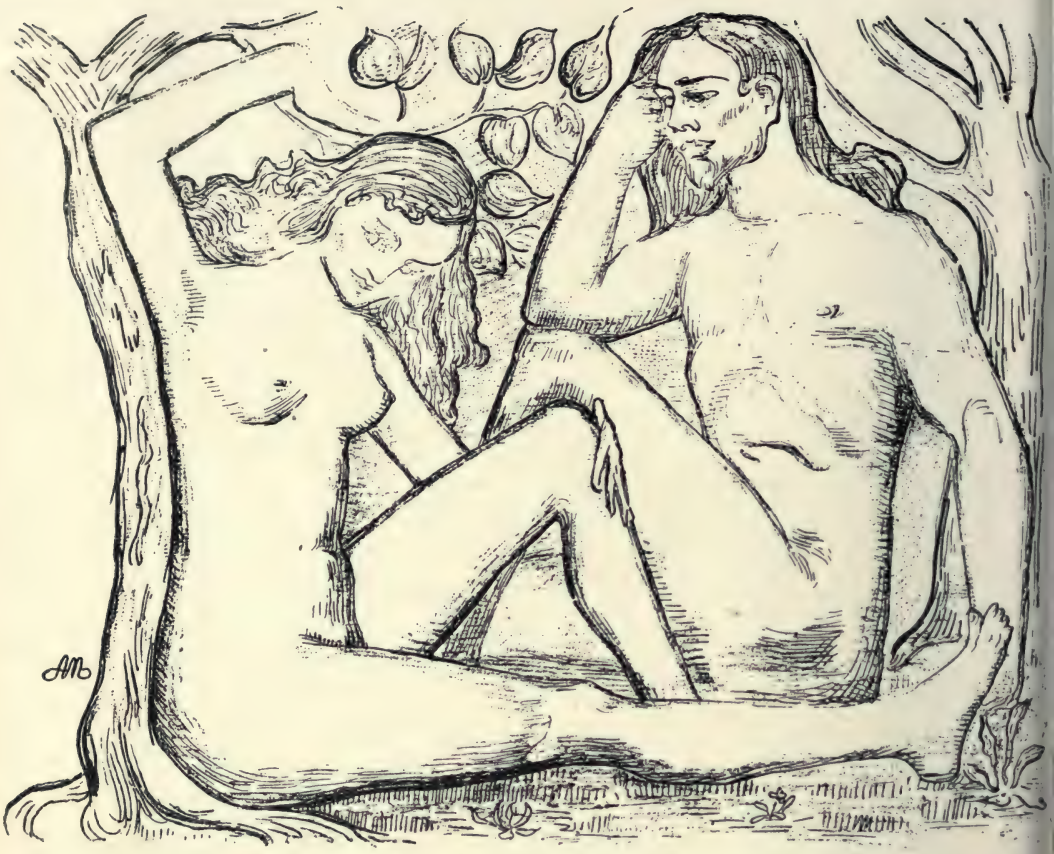
* Aus „Die italienische Schönheit". Piper, Verlag in München 1913.

ERNST TE PEERDT

Eros (Bleistift)

ERNST TE PEERDT

Eros (Bleistift)



ARISTIDE MAILLOL Lithographie

in einer erhöhten und ausgeschmückten Form bedienen mußten. Im Anblick von Statuen, in denen wir die Götter zu unseren Ebenbildern machten und unsere Leiblichkeit wiederum zu deren Erhabenheit erhoben, versöhnten wir uns mit unserem menschlichen Körper. Vor dem Bilde der Madonna, im Widerstreit sehr irdischer und ganz überweltlich-überwältigender Gefühle, erleichterte sich das beschwerte Herz und vermählte Gnade und Geheimnis mit Schönheit. Aber auch dann, wenn jeder Zusammenhang mit einem Kult gelöst und die Kunst ganz auf die Persönlichkeit gestellt war, auf jene großen Bekenner, Weltweisen und Schönheitspriester, die wir unter Visionen und zwischen Problemen auftauchen sehen, tat der Künstler, was der Schöpfer getan, übernahm sein Werk auf der Erde und setzte es fort, schuf über das Leben hinweg, schuf frei und aus Einbildung eine neue, eine ewigere, mitten in der wirklichen eine überwirkliche Welt.

Doch ist das Schöpferische allein, eben weil es dem Religiösen so nahesteht, noch nicht das Künstlerische. Wenn wir dem Schöpferischen im Künstlerischen nachgehen, dann erkennen wir in einer weiteren Teilung des dunklen und zurückliegenden Vorgangs, daß zu ihm noch ein anderes tritt: das Bildende. Es ist die formende Kraft, durch die der schöpferische Mensch sich mit der Natur verbindet und mit der er dann, mitten inne gestellt zwischen beide, Natur und Kunst, in dritten Gebilden Schönheit hervorbringt. Wir finden den Trieb zu diesem Bildenden schon bei dem schlichten Töpfer der Stein-

zeit, dem sein brauner Erdkrug plötzlich nicht mehr gefällt und der nun in einem ganz bestimmten Geschmack dazu übergeht, ihn mit allen möglichen Strichen, mit Schlängelmustern und schließlich mit leibhaftigen Figuren zu verzieren. Ein paar Jahrhunderte später ist dann aus diesem Trieb, mit dem sich eine Hingebung verbindet, die allein zur Vollendung der Form führt, schon die Kunst geworden, die den Schild des Achilleus formte, und die, welche ihn besang. Und wieder nach neuen Wandlungen, in einem immer mächtigeren Aufstieg, wird er zu der Kunst des großen Gefüges, der Äschyleischen Tragödie oder der Sixtinischen Kapelle oder der Neunten Symphonie.

In diesen monumentalen Möglichkeiten des bildenden Triebes liegt schon, daß er, der zunächst ein so handwerklich-intimer ist, nicht wohl ein imitierender sein kann. Werke, die in dieser Weise ein kompositorisches Gesetz verwirklichen, sind notwendig ohne jedes Vorbild in der Natur. Sogar die realistische Kleinkunst einer ägyptischen Statuette läßt sich immer nur von der gegenständlichen, aber nicht von der formalen Seite her durch Nachahmung erklären. Zwar ist das Bildende nur möglich in einem mehr oder weniger engen Anschluß an die Natur. Die tiefe Dankbarkeit, die jeder geborene Künstler zum Wirklichen hat, die zärtliche Liebe zu den Dingen, mit denen er ihre Seele hervorlockt, ist hier verwurzelt. Die schaffende Natur setzt sich geradezu in den bildenden Trieb hinein fort, und wir wissen alle, daß die Kunst dann, wenn sie verloren zu gehen droht, keine größere Kräftigung erfahren kann als durch die Natur. Aber damit ist die Kunst noch keine Wiederholung der Natur, und wenn sie es wäre, dann würde eine von den beiden, die Kunst oder die Natur, notwendig überflüssig sein. Statt dessen entfernt das Schöpferische die Kunst ständig von der Natur, verändert sie, überbietet sie, bereichert sie. Schon in jenem Ersatz, den der Künstler in der Kunst für die Wirklichkeit zu geben sucht, liegt, daß er über die Natur hinaus will. Und in der Tat hat der Künstler, wenn er nun über die Natur hinaus eine Kunst schafft, die es vordem nicht gab, durchaus das Recht, besondere Kunstgesetze für sich in Anspruch zu nehmen, die mit den Naturgesetzen nichts mehr gemeinsam haben.

HENRI-MATISSE Badende Frauen

In diesem doppelten Verhältnis der Kunst zur Natur liegt kein Widerspruch. Im Gegenteil, wir können sagen, daß dem doppelten Verhältnis ein Doppelstamm der künstlerischen Entwicklung entspricht, die sich als eine des Stils und eine der naturalistischen Illusion trotz zahlreicher Übergangsverbindungen deutlich auseinander halten läßt. Ganz allgemein mag dem Schöpferischen der Stil, dem Bildenden der Naturalismus entsprechen. Doch ist das Prinzip des Stils das ältere. Am Anfang der Kunst entsteht immer der Wille, sich von der Natur zu entfernen, während gegen ihr Ende zum Guten wie zum Bösen der Wunsch durchdringt, sich ihr wieder zu nähern. Selbst die ältesten Dokumente der prähistorischen Zeitrechnung, diese Tierzeichnungen der Dordogne in ihrem nun wirklich fabelhaften Naturalismus, sind Werke einer langen Übung, Gebilde eines völlig unprimitiven Charakters, Erzeugnisse der Hochentwicklung einer ausgestorbenen europäischen Rasse mit einer uns unbekannten künstlerischen Vorentwicklung, von der sich jedoch jetzt noch erkennen läßt, daß sie

aus einem Urstile hervorwuchs. Ebenso setzte hernach mit dem geometrischen Stile der Bronzezeit die arische Welt der Antike ein, die sich groß hielt, solange man die Kunst der Natur entgegenstellte, und die unterging, als der Hellenismus die Kunst dem Natürlichen anglich. Und ebenso hat sich jede Entwicklung vollzogen, die immer ein Aufstieg zum Stil und ein Abstieg zum Naturalismus war.

Von dem Verhältnis, in dem das Schöpferische und das Bildende, Stil und Naturalismus, im einzelnen Kunstwerk zueinanderstehen, hängen alle Werte und Unwerte der Kunst ab. Die Kunstwerke unterscheiden sich geradezu, wie sich die verschiedenen Grade dieses Verhältnisses unterscheiden. Es gibt Kunstwerke, die ungemein schöpferisch und sehr wenig bildend sind. Es gibt andere Kunstwerke, die sehr bildend und fast gar nicht schöpferisch sind. Unter den einen befinden sich solche — und meist sind es Werke eines sehr frühen und anfänglichen Schaffens —, in denen das Bildende zwar mit höchster Kunst, aber noch in einfachen Linien entwickelt ist und in denen jedenfalls das Schöpferische durch den eigenmächtigen Stil, mit dem es durchbricht, die vollentwickelte Form ersetzt, die immer erst späteren Geschlechtern erreichbar wird. Und unter den anderen befinden sich solche, die Werke einer reifen und abgeschlossenen Zeit sind, in denen das Schöpferische und das Bildende zu gleichem Gewichte verteilt scheint und in Wahrheit doch nur das hochgesteigerte Bildende darüber hinwegtäuscht, daß in ihm schon längst kein Schöpferisches mehr wirkt. Gewiß geht ein Wille zu einer Vereinigung beider Elemente, des Schöpferischen und des Bildenden, und dementsprechend auch beider Prinzipien, des Stils und des Naturalismus, unverkennbar durch die Entwicklung der Kunst. Doch eine Höhe der Kunst, die, welche wir so gemeinhin Höhe nennen, gibt es überhaupt nicht. Die höchsten Leistungen liegen vielmehr alle auf der Höhe eines Aufstiegs, auf der die Kunst von den Menschen ständig neu errungen werden muß: und auf dieser Linie kann jede Leistung höchste Leistung sein, wie denn der Aufstieg selbst lang und voll von den Versuchen und Möglichkeiten des Schöpferischen zu sein pflegt. Wenn dagegen der Punkt erreicht ist, in dem das Schöpferische und das Bildende sich zu decken scheinen, tatsächlich freilich nur der Naturalismus den Stil zerstört, dann ist damit sofort, in einer jähen und gefährlichen Unabwendbarkeit, auch derjenige erreicht, von dem ab sie im Abstieg wieder auseinandergleiten und die Kunst selbst auseinanderfällt: die vermeintliche Einheit wird sich alsbald lockern, einzelne Teile, Gebiete, Sonderfertigkeiten werden vielleicht noch hochentwickelt, die Wirkungen verdoppelt, die Formen überladen werden — aber gerade von derjenigen Form, die sich selbst mit der ganzen Anmaßung eines erreichten Meistertums als die vollkommene gibt, gilt sehr leicht, daß ihre behauptete Formenreinheit in keiner Weise mehr auf Kunst, weder auf Schöpferischem noch auf Bildendem beruht, sondern nur auf Übung, auf jener akademischen Schulung, die im nächsten Augenblick wieder verloren sein kann und die daher, wie wir aus Erfahrung wissen, nur die Vorstufe zu der größten künstlerischen Verwahrlosung zu sein pflegt. So wird denn eine schöpferische Zeit von sich aus stets bildend sein, während eine nur noch bildende Zeit nicht mehr schöpferisch zu sein braucht. In diesem Verhältnis der Zeiten untereinander liegen die Grenzen der Künste, die einzigen, die wir aus der Natur heraus feststellen können, während die Künste selbst in ihren Formen von den Völkern abhängen, denen die Künstler angehören, und von den Künstlern, die als Persönlichkeiten aus ihnen hervorgehen.

ERNST TE PEERDT

Der Dichter (Tusche)

Wegen des reichhaltigen Materials an altdüsseldorfischer Kunst erstreckt sich diese erste Ausstellung über das ganze Haus, während für spätere Ausstellungen nur das Unterhaus und wenige Räume der ersten Etage in Aussicht genommen sind.

In Kollektivausstellungen werden demnächst gezeigt werden: Böcklin, Feuerbach, Richard Burnier, Ernst te Peerdt, Max Liebermann, Paul Baum, Otto Sohn-Rethel, Heinrich Nauen, Karli Sohn, Werner Heuser, Otto von Waetjen, Max Schulze-Soelde, Otto Stein, ferner Odilon Redon, William Degouve de Nuncques, Henri-Matisse, André Derain, Pablo Picasso, Georges Braque, M. de Vlaminck, Jules Pascin, R. Lévy, Marie Laurencin, Nils von Dardel, eine Kollektion finnischer Malerei und Architektur (in Zeichnungen und Photos) und endlich eine von den Malern August Macke und Carl Mense organisierte Ausstellung rheinischer Expressionisten.

Die Galerie Flechtheim organisiert im Frühjahr im Frankfurter Kunstverein mit Unterstützung des Herrn Wilhelm Uhde in Paris eine Ausstellung von Bildern Pablo Picassos und seines Kreises und veranstaltet in Barmen (Ruhmeshalle), Frankfurt, München, Dresden und Berlin, mit Unterstützung des Herrn Walter Halvorsen in Kristiania, eine Ausstellung jüngstnorwegischer Malerei.

Im Frühjahr veranstaltet die Galerie Flechtheim im Kunstforbundet in Kristiania, in Gothenburg und Kopenhagen eine Schwarz-Weiß-Ausstellung deutscher und französischer Graphik und stellt endlich ständig in Berlin, München, Dresden und Frankfurt die bei ihr vertretenen rheinischen Maler aus.

HENRI-MATISSE, Zeichnung aus Marokko

Aus ihrem Besitze stellten
in liebenswürdiger Weise der Ausstellung Bilder zur Verfügung:

DIE RUHMESHALLE IN BARMEN
HERR GEHEIMER KOMMERZIENRAT BAGEL, DÜSSELDORF
HERR ALBERT HERZFELD, DÜSSELDORF
HERR ARTUR HAUTH IN DÜSSELDORF
HERR FRANZ KLUXEN IN MÜNSTER IN WESTFALEN
HERR ADOLF LANGEN IN KÖLN
HERR JUSTIZRAT DR. DE RIDDER, NOTAR IN DÜSSELDORF
HERR C. W. SIMONS, BANKIER IN DÜSSELDORF
FRAU ELSE SOHN-RETHEL IN DÜSSELDORF
HERR MAX STERN, MALER IN DÜSSELDORF
HERR CARL WINTER IN KÖLN

HENRI-MATISSE, Notar (Zeichnung aus Marokko)

ERNST TE PEERDT — Damenporträt, 1879

ANDREAS ACHENBACH Corleone in Sizilien

XIX. Jahrhundert.

Düsseldorfische Kunst.

ACHENBACH, Andreas, 1815—1910.

Corleone in Sizilien, Tempera (1847).*
Scylla und Charybdis (1861).
Abend. Marine.
Cappenberg.
Bongardshof. Aquarell.
Der Untergang des „Präsident". Lithographie.

ACHENBACH, Oswald, 1827—1905.

Ruinen in Rom.
Italienische Landschaft.

BENDEMANN, Eduard, 1811—1889.

Liebespaar.

BENDEMANN, Rudolf, 1851—1884.
Festzug.

VON BOCHMANN, Gregor, Düsseldorf.
Kartoffelernte.
Esthnische Landschaft.

BOGOLJUBOFF, Alexis, 1824—1896.
Konstantinopel.

BURNIER, Richard, 1826—1884.
Stallinneres.*
Mädchen mit Truthahn.
Heimkehr.*

VON CORNELIUS, Peter, 1783—1867.
Zeichnung.

DARNANT, Hugo 1850—1872.
Gänsewiese.

DEGER, Ernst, 1809—1885.
Knabenkopf.

DEIKER, C. F., 1836—1892.
Rehkopf. Aquarell.
Jagdhund.
Hundekopf. Rauchbild.

ERNST TE PEERDT — Frauen am Strand

RICHARD BURNIER — Heimkehr

DÜCKER, Eugène, Düsseldorf.

Ostsee.

FAGERLIN, Ferdinand, 1825—1907.

Alte Frau.
Junger Fischer.

VON GEBHARDT, Eduard, Düsseldorf.

Das Abendmahl. Kohlezeichnung für sein Bild in der Nationalgalerie.
Christus. Federzeichnung für das Abendmahl in der Nationalgalerie.
Studienköpfe (Oel).

Unter den Malern der religiösen Kunst steht Eduard v. Gebhardt heute mit in erster Reihe, als Maler des Protestantismus nimmt er unbestritten den ersten Rang ein. Ebenso abgekehrt von der süßlichen Formensprache der Nachfolger der Nazarener, wie von der derb-realistischen orientalischen Auffassung französischer Maler, ist er von Beginn an seinen eigenen Weg gegangen, den er in der Betonung der inneren Wahrheit des Darzustellenden als den allein richtigen erkannte. Daß ihm, dem in den Traditionen eines protestantischen Pfarrhauses Aufgewachsenen, das Zeitalter der Reformation am nächsten lag, wird man als etwas Selbstverständliches betrachten dürfen. Auf geographische und historische Richtigkeit legte er im allgemeinen kein Gewicht; doch indem er sich in den Gewändern seiner Figuren, in den Architekturen seiner Bilder vorherrschend der Formensprache des Reformationszeitalters bedient, schuf er in ihnen einen deutschen Stil, den Stil des deutschen Bürgertums. Immer aber fällt in Gebhardts Schöpfungen das Hauptgewicht auf die Veranschaulichung des Innenlebens der von ihm dargestellten Persönlichkeiten; keine Gemütsbewegung, die sein Pinsel nicht mit tiefster Empfindung, mit feinstem Verständnis wiederzugeben vermöchte.

Eduard v. Gebhardt wurde am 1. Juni 1838 im Pastorat zu St. Johannis in Estland als Sohn des dortigen Pastors, späteren Propstes und Konsistorialrats Ferdinand Theodor v. Gebhardt, geboren. 1855 kam er auf die Petersburger Akademie, wo er den Grund zu dem tüchtigen Zeichner legte, der er ist; aber schon 1858 ging er nach einer Reise durch Holland und Belgien, wo er sich namentlich dem Studium der stammverwandten nieder-

ländischen Meister widmete, nach Karlsruhe, wohin eine Anzahl tüchtiger Lehrer von Düsseldorf berufen worden war. Er fand jedoch in Karlsruhe die erhoffte Anregung nicht und entschloß sich daher 1860 zur Rückkehr nach Düsseldorf, wo er aber nicht mehr in die Akademie, sondern in das Atelier des damals schon angesehenen jungen Wilhelm Sohn eintrat. 1863 zeigte er sich mit seinem Einzuge Christi in Jerusalem zum erstenmal auf der Ausstellung des Rheinischen Kunstvereins. Was Wunder, wenn er mit diesem Bilde, das so ganz aus der Art des Hergebrachten herausfiel, Zweifel und Bedenken erregte? Doch schon eine andere Aufnahme fand im nächsten Jahre sein Bild „Die Auferweckung von Jairi Töchterlein". 1866 war eines seiner ergreifendsten Werke, die den Dom zu Reval schmückende Kreuzigung, gefolgt und als im Jahre 1870 die Berliner Nationalgalerie Gebhardts „Abendmahl" erwarb, war der Sieg seiner Auffassung der religiösen Malerei entschieden. 1874 wurde er an Stelle von Th. Hildebrand als Lehrer an die Düsseldorfer Akademie berufen und 1875 zum Professor an derselben ernannt, ein Amt, das er auch heute noch in jugendlicher Frische und Rüstigkeit bekleidet.

Eine große Zahl von Werken religiösen und profanen Inhalts ist neben vielen Porträts und Studienköpfen den ersten gefolgt; von Tag zu Tag steigerte sich die Anerkennung seines Schaffens, doch erst in den großen monumentalen Werken im Kloster zu Loccum und in der Friedenskirche zu Düsseldorf hat Gebhardts Kunst ihre schönsten Triumphe gefeiert.

An Auszeichnungen und Ehren hat es dem Meister nicht gefehlt; zu den bedeutendsten mag die ihm jüngst von der Universität Straßburg verliehene Würde eines Doktors der Theologie gehören. In sinniger Weise spricht die Ernennungsurkunde von des Künstlers Werken als einem „Heliand in Farben".

Dr. W. NEUMANN, Direktor des Städtischen Museums in Riga.

GUDE, Hans, 1825—1903.

Norwegische Landschaft.

HASENCLEVER, Johann Peter, 1810—1853.

Wachtstube.

HEMPEL, H. C., Düsseldorf.

Landschaft, 1877.

RICHARD BURNIER — Stallinterieur

F. A. HORNEMANN Madonna

HERMANNS, Heinrich, Düsseldorf.

Der Prinzipalmarkt in Münster.

HILDEBRAND, Th., 1804—1874.

Mädchen mit Perlenkette.

HOFF, Carl, 1866—1904.

Dechenhöhle.

HORNEMANN, Fr. Adolf, 1813—1890.

Mutter und Kind.
Madonna.*
Betteljunge.
Interieur mit Frau.
Interieur mit Wiege.
Küche.

JABIN, Karl Georg, 1828—1864.

Deutsche Landschaft.

JANSSEN, Gerhard, Düsseldorf.

Der Philosoph.

LUDWIG KNAUS — Familie Strousberg

JUTZ, Carl, senior.

Am Starnberger See, 1873.

KESSLER, Aug., geb. 1826—1906.

Niederrheinische Landschaft, 1845.

KNAUS, Ludwig, 1829—1910.

Familie Strousberg, 1870.*

VON KRAFFT, Peter, geb. 1863, verschollen um 1893.

Porträt.
Frauenraub.

KRÖNER, Chr., 1838—1911.

Landschaft.

LACHENWITZ, F. Sigismund, 1820—1868.

Kosaken.
Pferde.

LESSING, C. F., 1808—1880.

Kaiser Heinrich nimmt Papst Pascal gefangen. Skizze zu dem im Besitze S. M. des Kaisers befindlichen Gemälde.*

LEUTZE, Emanuel, 1816—1868.

Held aus den amerikanischen Befreiungskriegen.

C. F. LESSING Kaiser Heinrich nimmt Papst Pascal gefangen

MEYER, Claus, Düsseldorf.

Interieur.
Aus Brügge (Aquarell).

MUNKACSY, Michael, 1846—1900.

Mephisto und Schüler (aus der Sammlung Paul Lindau).
Der Dorfheld. Skizze zum Bild im Kölner Wallraf-Richartz-Museum.

MUNTHE, Ludwig, 1841—1896.

Kartoffelgräber.
Landschaft.

NICOLET, Gabriel, London.

Spa.

NORMAN, Adelstjern., Kristiania.

Fjord.

OEDER, Georg, Düsseldorf.

Erinnerung an den Herbst.

TE PEERDT, Ernst, Düsseldorf.

Der Negermönch.*
Frauenporträt.*
Deutsche Landschaft.*
Badende Frauen.*

TE PEERDT, Ernst, Düsseldorf.

Stilleben.
Landschaften.
Zeichnungen.*

Ernst te Peerdt ist heute 60 Jahre alt (geb. 1852 in Tecklenburg in Westfalen) und lebt in Düsseldorf; bis vor wenigen Jahren ganz vergessen — nachdem ein paar frühe naturalistische Szenen („Das Duell" z. B.) schon einmal vor 30 Jahren seinen Namen bekannt gemacht hatten. Neuerdings wurde seine große Kunst mehrfach entdeckt, so in den „Rheinlanden", vom Kölner Amateur Hermann Hertz, von Dr. Hagelstange, dem Direktor des Kölner Museums, der zwei Bilder erwarb, und dann für die Ausstellungen des Sonderbundes. Doch stand der Umstand, daß man bisher von seinem Werk zu wenig zu sehen bekam, einer weiteren Verbreitung seines Ruhmes — denn darauf wird es herauskommen — im Wege.

RETHEL, Alfred, 1816—1859.

Bildnis seiner Mutter.
Der Pfarrer.
Justitia. Bleistiftzeichnung, I. Fassung.*

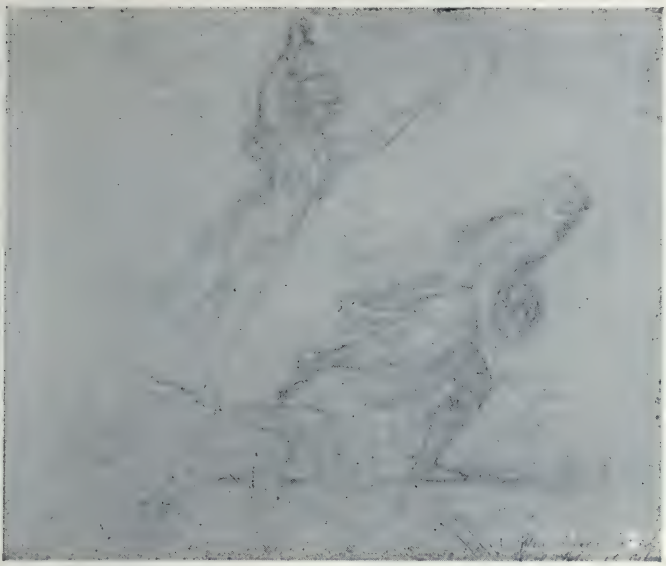
RITTER, Henry, 1816—1853.

Skizze.

VON SCHADOW, Wilhelm, 1789—1862.

Selbstporträt.
Bildnis seines Schwiegersohnes, des nachmaligen Sanitätsrats Hasenclever.
Kopf, Kohlezeichnung.

ERNST TE PEERDT — Landschaft



ALFRED RETHEL — Justitia (Bleistift)

VON SCHENNIS, Friedrich, Berlin.
Solitude.
Landschaft.

SCHEURER, Caspar, 1810—1887.
Das Rheinalbum, 50 Aquarelle.
Kreuzigung.
Baumstudien.

SCHIRMER, J. W., 1807—1863.
Heroische Landschaft.
Landschaft mit Turm (vgl. Schaarschmidt: Düsseldorfer Malerei, S. 199).*

SCHLÜTER, Aug., Düsseldorf.
Heideteich.

SCHREUER, Wilhelm, Düsseldorf.
Ratsherren.

SCHROEDTER, Adolf, 1805—1875.
Karikaturen. Aquarelle.

SCHÜZ, Th., 1830—1900.
Schwarzwaldlandschaft.

SEIBELS, Carl, 1844—1901.
Kühe auf der Weide.*

SOHN, Carl Ferd., 1805—1867.
Porträt seiner Gattin.

J. W. SCHIRMER — Landschaft
(aus Schaarschmidt: Die Geschichte der Düsseldorfer Kunst im 19. Jahrh.)

SOHN, Carl, 1845—1910.
Selbstporträt.
Bildnis seiner Gattin, der Frau Else Sohn-Rethel.
Stilleben.

SOHN, Wilhelm, 1829—1899.
Interieur.
Bildnis der Gräfin Loë.*

SUES, Gustav, 1823—1881.
Hahn.

CARL SEIBELS — Kühe auf der Weide

SUYKENS, Henri, Schloß Eppinghoven bei Langenfeld.
Anbetung der Hirten.
Bleiche.

d'UNKER-HENNING-LÜTZOW, Carl, 1829—1866.
Matrosenschenke.

VAUTIER, Benjamin, 1829—1898.
Trinker, Kohlezeichnung.
Bäuerin.
Gerichtsszene.

VOLKHART, Max, Düsseldorf.
Spaziergang. Ratsversammlung.
Der Zecher. Der Student.

WEBER, A., 1817—1873.
Landschaft.

VON WILLE, A., 1829—1887.
Der Wilddieb.

VON WILLE, Clara (Gattin des Vorigen).
Junge Hunde.

ZIMMERMANN, Adolf, 1799—1837.
Mater dolorosa.

WILHELM SOHN: Bildnis der Gräfin Loë

Heinrich Heine, Lithographie

Die Stadt Düsseldorf ist sehr schön, und wenn man in der Ferne an sie denkt, und zufällig dort geboren ist, wird einem wunderlich zu Mute. — Ich bin dort geboren, und es ist mir, als müßte ich gleich nach Hause gehn.
HEINRICH HEINE.

Lithographie unbekannten Zeichners.*

Kreidezeichnung, monogrammiert, datiert 19. 2. 1841.*

LEDERER, Hugo, Berlin.

Kopf des Heinedenkmals für Hamburg.* Marmor. (Abbildung siehe Seite 12.)

OPPENHEIMER, Max, Wien.

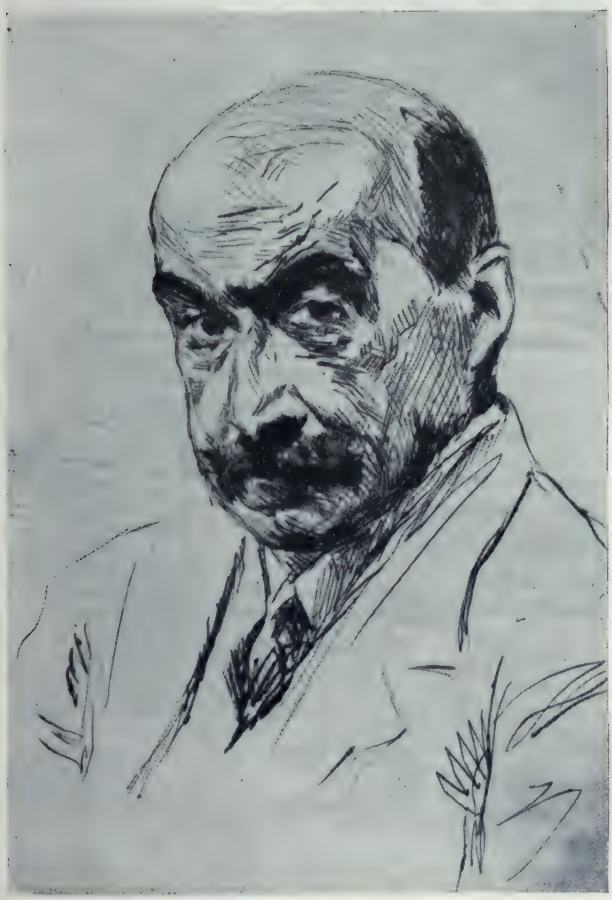
Radierungen zu Heines Buch „Le Grand" (Paul Cassirer Verlag).

KAYSER, Jos. †.

Bildnis der Frau von Geldern, einer Tante Heines.

Bildnis des Herrn M. B. Wolf und seiner Frau, geb. von Geldern.

Heinrich Heine
monogrammiert, datiert 19. 2. 1841



MAX LIEBERMANN Selbstporträt, Radierung

Aus dem Ehrendoktordiplom für Max Liebermann (Text von Heinrich Wölfflin):

„ . . . der die Malerei dahin führte, wohin sie von jeher strebte, daß nämlich die Dinge nicht so gemalt würden, wie unser Denken uns lehrt, daß sie beschaffen sind, sondern wie sie dem Auge unmittelbar erscheinen."

PAUL CÉZANNE

Die badenden Soldaten

AUGUSTE RENOIR Die Toilette

XIX. Jahrhundert.

Andere deutsche und französische Maler.

„Wir legen uns erst heute Rechenschaft über diese Dinge ab und haben Grund dazu, können auch heute erst darüber nachdenken. Früher verschlang das Staunen über das grandiose Schauspiel dieser gleichsam aus der Erde gestampften Künstlergeneration, die das arme Zeitalter mit ewigen Blüten kränzte, jede Reflexion. Das ist noch nicht lange her, viel weniger lange, als man glauben sollte. Es war, als ich vor etwa zwanzig Jahren nach Paris kam. Damals war Manet längst tot, Cézanne verschollen, Degas ein ver-

bitterter Anachoret. Nur Renoir, Monet und ein paar andere ihrer Generation standen noch in der Entwicklung. Von den Jüngeren war van Gogh vor kurzem gestorben, Gauguin saß bei seinen Wilden. Man sah also so gut wie nichts mehr von den Leuten selbst. Und das machte das Schauspiel vielleicht nur noch packender. Um so mehr sah man von ihren Werken. Die begannen sozusagen erst, auch wenn sie Dezennien vorher entstanden waren. Sie kamen ans Licht wie eine Kette von Bergen, die bis dahin immer ein und derselbe Nebel verhüllt, die man, wer weiß wo, weit in der Ferne geglaubt hatte. Es war ein ganzes Panorama und zum Greifen nahe. Jeder Tag brachte ein neues Stück, jede Woche eine neue Kette mit ungeahnten Plänen und Gründen. Manet, von dem man noch am meisten wußte, wuchs zu einem Gipfel. Aber gleich neben ihm, ebenso hoch, der Gipfel noch in Wolken: Renoir, ein sanft ansteigendes, von Früchten strotzendes Gelände. Weiter hinten Cézanne, ein phantastischer Felsen, schmal und rissig wie eine zum Himmel geschleuderte Woge. Man wußte bei dem funkelnden Licht nicht, ob er aus Wolken oder blauem Gestein bestand. Weiter unten sah man van Gogh und so manchen anderen gleichsam aus winzigen Wellungen des Terrains hervorgehen. Und neben diesem scheinbaren Entstehen, das ein Sichenthüllen war, entstanden wirklich vor aller Augen wie Hügel des Vorlandes andere Zeichen, die erst die Zeit, die man miterlebte, hervorbrachte: Signac mit seinen Freunden, Bonnard mit den seinen, und neben den zerfurchten Höhen eines Rodin rundete sich in behaglicher Breite Maillol.

Etwas ganz Einziges, nie zu beschreiben, nie wieder zu erleben! Ich wundere mich, daß man in jener Zeit wie ein vernünftiger Mensch durch die Straßen ging, sich sorgte und Zeitungen las, daß man die Muße fand, Aufsätze über Kunst und dergleichen Überflüssigkeiten zu schmieden, anstatt zu starren und zu staunen. Der Zweifler, der uns damals etwas von unseren heutigen Gedanken verraten hätte, wäre nicht schlecht ausgelacht worden. Das Überraschende war ja nicht ein neuer Künstler, oder zwei und drei, sondern eine unübersehbare Menge neuer Formen, die, obwohl jede für sich bestand, organisch zusammenzuhängen schienen. Und es war nicht eine neue Kunst, sondern die eine, die einzige, die kommen mußte. Es war nicht das neue Sensuelle, das, was an ungewohnten Reizen in den Farben und Linien steckte, nicht einmal das rein Ästhetische; wenigstens erschien es nicht so. Es war vielmehr etwas Ähnliches wie das, was in kleinerem Maß zur gleichen Zeit in der deutschen Literatur vorging und mehr oder weniger in vielen anderen Ländern gespürt wurde: die Schöpfung eines unentbehrlichen Ausdrucks für ein vielen gemeinsames Sehen und Empfinden; einer gültigen Form für das Zeitgenössische, für jene bis dahin unbewußte, unkörperliche, unfruchtbare Gegenwart. Unmittelbar aus unserer Mitte heraus, aus unseren Kleidern und Gedanken, unserem ungeschminkten Sein entstand eine lyrische, dramatische, heroische Schönheit, Schönheiten aller Art. Und das erschien alles so natürlich wie die gemeinsame Freude vieler an der Purpurröte des Himmels. Wirklich lag damals etwas wie Purpur über Paris."

JULIUS MEIER-GRAEFE. („Neue Rundschau" April 1913.)

Gemälde.

BÖCKLIN, Arnold, 1827—1901.

Frauenbildnis.

BOUDRY, A., Brüssel.

Crevettenfischer in Nieuport.

PAUL CÉZANNE — Bildnis seiner Frau in Rot

CÉZANNE, Paul, 1839—1906.

Die badenden Soldaten.*
Bildnis seiner Frau.*
Bildnis seiner Frau in Rot.*
Der grüne Topf, Aquarell.*

Cézanne n'était pas le maladroit sublime que tend à nous représenter une certaine légende. Ses aquarelles révèlent au contraire une habileté si vertigineuse que seule peut être l'égale la virtuosité des Japonais: sur la feuille blanche toute l'ossature d'un paysage s'indique par quelques touches colorées d'une exactitude telle qu'elle fait parler les vides intermédiaires, arrache au silence de chacun une signification. — Quand Cézanne peint à l'huile, sa main tressaille de la même adresse, mais il la contient: il se méfie; il redoute de se substituer à sa sincérité; il impose à son pinceau une lenteur fidèle. L'application le possède comme une passion: il se penche dévotement, il se tait pour mieux voir; il emprisonne la forme qu'il copie dans le cercle de son attention; et, comme

PAUL CÉZANNE Bildnis seiner Frau

elle rouge, il respire mal tant qu'il ne l'a pas captée. A chaque instant le trait veut bondir, s'abandonner à son élan. Mais Cézanne le ramène avec entêtement, l'oblige à se maintenir acharné. Ainsi, si l'on croit voir en cette peinture des hésitations, elles ne signalent pas l'impuissance d'une main trop fruste et trop mal exercée pour suivre avec précision le contour des objets, mais uniquement le scrupule d'une patience occupée sans cesse à modérer les écarts d'une dextérité trop frémissante.

Jamais rien pour le spectateur. Cézanne n'invite pas le regard; il ne fait pas signe; il ne s'adresse pas; il peint en solitude et ne se soucie pas qu'on s'intéresse aux images qu'il fabrique dans la peine et dans l'adoration. Il n'a affaire qu'aux choses et n'a d'autre inquiétude que de les dire comme il faut. D'elles son amour est si voilent qu'il tremble de respect; il est frappé de vénération devant elles, et c'est tenu par une modestie brûlante, qu'il travaille à les représenter. — De là cette sévérité si émouvante: sévérité que répand sur tout ce qu'il touche l'amour. Ces toiles ont une ampleur serrée. On sent qu'elles ont été peintes dans une bondissante immobilité et d'une âme que l'excès de son transport rendait timide.

PAUL CÉZANNE Der grüne Topf

Il n'est peut-être pas de plus grand peintre que Cézanne. J'ai la faiblesse de regretter parfois qu'il n'ait été que peintre, que dans son oeuvre l'homme n'intervienne jamais que comme serviteur des choses, qu'il ne fasse sentir sa présence que par sa dévotion et son souci de s'effacer. Mais ne faut-il pas que son abdication vienne réparer l'impertinence de tous ceux qui s'établissent en intrus et s'exposent au milieu de leurs tableaux?

JACQUES RIVIÈRE

aus „Etudes". Éditions de la Nouvelle Revue française.

Cette même année (1863), Cézanne fit la connaissance de Renoir, à l'occasion du Salon des Refusés, qui avait lieu au Palais de l'Industrie, à côté de l'exposition officielle. Comme on en discutait l'organisation, un camarade de Renoir, Basile, arriva avec deux autres peintres qu'il présenta à Renoir en lui disant : « Je vous amène deux fameuses recrues ». C'était Cézanne et Pissarro. Cézanne connut aussi, vers la même époque, Manet, à qui il fut présenté en même temps que Zola par Guillemet. Il fut tout de suite pris par la force de réalisation de Manet. « Il crache le ton ! » s'exclamait-il; seulement, à la réflexion, il ajoutait : « Oui, mais il manque d'harmonie et aussi de temmpérammennte ». C'était d'ailleurs bien simple. Cézanne avait divisé la peinture en deux genres : la peinture « bien couillarde », la sienne; et la peinture qui n'était pas « couillarde », celle des « ôttres ». De cette seconde catégorie était notamment Corot, dont Guillemet lui parlait sans cesse, à quoi Cézanne lui répondit un jour: « Ton Corrotte, tu ne trouves pas qu'il manque un peu de temmpérammennte? » Il ajouta : « Je viens de terminer un portrait; le point lumineux sur le nez, c'est le vermillon pur ! » C'était du « temmpérammennte » cela !

AMBROISE VOLLARD

aus « La Vie de Cézanne », das demnächst in deutscher Sprache bei Paul Cassirer erscheinen wird.

GUSTAVE COURBET — Eselreiterin

CROSS, H. E., 1856—1910.

Ball auf dem Dorfe.
Blühender Mandelbaum.

CORINTH, Lovis, Berlin.

Landschaft.

COURBET, Gustave, 1819—1877.

Waldinneres.
Schneelandschaft.
Die Eselreiterin.*

DIAZ DE LA PEÑA, Narcisso. 1807—1876.

Stilleben.

DAUBIGNY, Ch. 1817—1870.

Flußlandschaften.

DEGOUVE DE NUNCQUES, William, LA HULPE.

Der verlorene Sohn.*
Jesus und die Lämmer.
Landschaften.

S'il est un peintre de rêve, c'est Degouve de Nuncques. S'il est un être où le caractère de l'homme se confond avec celui de l'artiste, c'est encore Degouve qui ne pense, ne respire, ne vit qu'en son art et pour son art.

Il est né à Monthermé, d'une très ancienne famille française, et ses grands-parents payèrent, comme maints des membres de la noblesse d'alors, leur tribut à la guillotine de 93.

Il vint si jeune habiter la Belgique que nous croyons pouvoir le dire nôtre. Pourtant, son art n'est point flamand, pas plus qu'il n'est français d'ailleurs; *c'est son art, à lui.*

*

Et c'est ainsi qu'en pèlerinant avec constance, dans la voie de l'art et du rêve, de la vérité et de la beauté, William Degouve de Nuncques a franchi, sans qu'il s'en doute, les portiques altiers de la Renommée et de la Gloire.

M. BIERMÉ.

WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES Der verlorene Sohn

FEUERBACH, Anselm. 1829—1880.

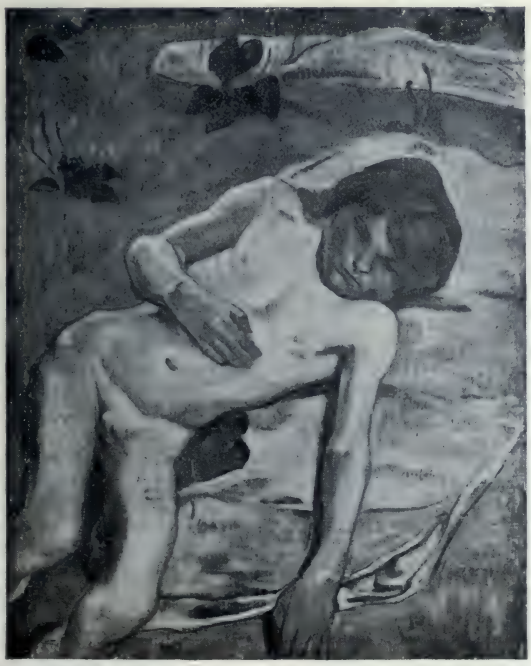
Nana.*

Ein Jahr später datieren die ersten Bilder, zu denen ihm Nana, die Schustersfrau, die sein Modell wurde, gesessen ist. Überraschend tritt es auf der Ausstellung zutage, wie nun die stolze Schönheit dieses römischen Weibes seine Phantasie erfüllte. Sie erlöst ihn aus der Abhängigkeit von der alten Kunst und stellt ihn auf seine eigenen Füße. An ihr entwickelt sich sein Formenideal zu jener plastischen Einfachheit, die nun ganz den Bildgedanken bestimmt, die Farbe erhält den besonderen Charakter kühler vornehmer Zurückhaltung und die Landschaft wird zur Hintergrundkulisse. Neben Bildnissen der Nana, die nichts als solche sein wollen und in ihrer stillen Größe an Sebastiano del Piombo gemahnen, treffen wir sie in der Verkleidung als Virginia, als Lesbia, als Mirjam, auf dem Familienidyll „Der Mandolinenspieler" als glückliche Mutter, dem Selbstporträt des Künstlers gesellt, und endlich inspirierten ihre königlichen Formen Feuerbach zu den Iphigenien und Medeen, in denen seine Kunst vielleicht ihren reinsten und reifsten Ausdruck findet. Hier auch wird es besonders deutlich, welche Kluft sein Gestaltungsprinzip, in dem eine, wenn man so sagen kann, reliefartige Herausarbeitung der Körper angestrebt wird, von den Schöpfungen Marées trennt, für den die menschliche Gestalt nur eines der Elemente zur Verdeutlichung der allgemeinen Raumvorstellung ist. Wie merkwürdig, daß die drei Deutschen, die gleichzeitig auf italienischem Boden weilten und sich kannten, sich gegenseitig fast gar nichts gaben.

Hugo von Tschudi. „Gesammelte Schriften zur neueren Kunst."

GAUGUIN, Paul. 1848—1903.

Bretonenjunge.*
Wäscherinnen.
Musique barbare.*
Tahitanerin.



PAUL GAUGUIN Bretonenjunge

PAUL GAUGUIN Musique barbare

. . . . Die Prinzessin trat in meine Kammer, wo ich leidend, nur mit einem Paréo bekleidet, auf dem Bett lag. Wahrlich keine Art, eine Frau von Rang zu empfangen.

Ja orana (ich grüße dich), Gauguin, sagte sie. Du bist krank, ich komme, um nach dir zu sehen.

— Und du heißest?

— Vaïtüa.

Vaïtüa war eine wirkliche Prinzessin, wenn es solche überhaupt noch gibt, seitdem die Europäer alles auf ihr Niveau herabgedrückt haben. Freilich war sie als einfache Sterbliche mit nackten Füßen, eine duftende Blume hinterm Ohr, in schwarzem Kleide gekommen. Sie ging in Trauer um den König Pomare, dessen Nichte sie war. Ihr Vater, Tamatoa, hatte trotz der unvermeidlichen Berührung mit Offizieren und Beamten, trotz der Empfänge bei dem Admiral niemals etwas anderes sein wollen als ein königlicher Maorie, ein gigantischer Raufbold in Momenten des Zornes, und bei abendlichen Orgien ein berühmter Zecher. Er war gestorben. Vaïtüa, behauptete man, gliche ihm sehr.

Ein skeptisches Lächeln auf den Lippen, betrachtete ich diese gefallene Prinzessin mit der Dreistigkeit des eben auf der Insel gelandeten Europäers. Aber ich wollte höflich sein.

— Es ist sehr freundlich von dir, daß du gekommen bist, Vaïtüa. Wollen wir zusammen einen Absinth trinken?

Und mit dem Finger weise ich in eine Ecke der Kammer auf eine Flasche, die ich soeben gekauft hatte.

Ohne Unmut noch Freude zu zeigen, geht sie einfach hin und bückt sich, um die Flasche zu nehmen. Bei dieser Bewegung spannte ihr leichtes, durchsichtiges Kleid sich über den Lenden, — es waren Lenden, eine Welt zu tragen! O, sicherlich war es eine Prinzessin! Ihre Vorfahren? Stolze, tapfere Riesen. Fest saß ihr stolzer, wilder Kopf auf den breiten Schultern. Zuerst sah ich nur ihre Menschenfresserkiefer, ihre zum Zerreißen bereiten Zähne, den lauernden Blick eines grausamen, listigen Tieres und fand sie trotz einer schönen edlen Stirn sehr häßlich.

Wenn ihr nur nicht einfiele, sich auf mein Bett zu setzen! Ein so schwaches Gestell könnte uns beide ja nicht tragen. . . .

Aber gerade das tut sie.

Das Bett krachte, hielt es jedoch aus.

Beim Trinken wechseln wir einige Worte. Die Unterhaltung will aber nicht lebhaft werden. Sie ermattet schließlich und es herrscht Schweigen. Ich beobachte die Prinzessin insgeheim, sie sieht mich aus einem Augenwinkel verstohlen an, die Zeit geht hin und die Flasche leert sich. Vaïtüa trinkt tapfer. Sie dreht sich eine tahitische Zigarette und streckt sich auf dem Bett aus, um zu rauchen. Ihre Füße streichen ganz mechanisch fortwährend über das Holz unten am Fußende, ihre Züge besänftigen sich, werden sichtlich weich, ihre Augen glänzen — und ein regelmäßiges Pfeifen entschlüpft ihren Lippen — mir war, als hörte ich das Schnurren einer Katze, die auf blutige Genüsse sinnt.

Da ich veränderlich bin, fand ich sie jetzt sehr schön, und als sie mit bewegter Stimme sagte: „Du gefällst mir", überkam mich eine große Unruhe. Die Prinzessin war entschieden köstlich. . . .

Ohne Zweifel, um mir zu gefallen, begann sie eine Fabel von La Fontaine, Die Grille und die Ameise, zu erzählen — eine Erinnerung aus der Zeit ihrer Kindheit bei den Schwestern, die sie unterrichtet hatten.

Die ganze Zigarette war in Brand.

— Weißt du, Gauguin, sagte die Prinzessin, und erhob sich, ich liebe deinen La Fontaine nicht.

— Wie? Unsern guten La Fontaine?

— Vielleicht ist er gut, aber seine Moral ist häßlich. Ameisen . . . . (ihr Mund drückte Abscheu aus). Ja, Grillen, die, ah! Singen, singen, immer singen!

Und stolz, ohne mich anzusehen, mit leuchtenden, ins Weite blickenden Augen fügte sie hinzu:

— Wie herrlich war unser Reich, als noch nichts verkauft wurde! Das ganze Jahr hindurch wurde gesungen . . . . Singen, immer! Immer geben! . . . .

Und sie ging.

Ich legte mich wieder auf mein Kissen zurück, und lange klangen die Worte: Ja orana, Gauguin, schmeichelnd in mir nach.

Gauguins „Noa Noa" (Bruno Cassirer Verlag).

VINCENT VAN GOGH Der Zuave, Zeichnung

VINCENT VAN GOGH — Boote in Saintes-Maries

VAN GOGH, Vincent. 1853—1890.

Rasen in Arles. 1888.*
Hütten in Saintes-Maries. 1888.*
Boote in Saintes-Maries. 1888.*
Olivenbäume in Arles. 1889.*

Liebe entscheidet heute, ich soll über Vincent van Gogh aussagen, was mich mit ihm durchwühlt, versuchen, ob es nicht gelänge, in die Sprache zu binden, was als plötzliche Bewegung des Herzens, als Röte des Antlitzes und Strahl der Augen so oft in mir lebendig war.

Bevor ich mich dem Fall des van Gogh nähere, ist zu sagen, was das Urteil vom Kunstwerk überhaupt aussagt, und ich beginne damit, zu betonen: Vor allem habe es seine spezielle Notwendigkeit ebensosehr, wie die vorausgesetzte Notwendigkeit jedes Kunstwerks: zu orientieren in der Welt der umgebenden Mannigfaltigkeiten, das heißt: in einem jeden sei die dargestellte Welt mit ihren Mannigfaltigkeiten zu einem Begriff gebändigt. Wer nämlich eingesehen hat, daß alles Ziel menschlicher Erkenntnis in einer Überwindung umgebender Mannigfaltigkeit besteht, daß alle Geistesarbeit das Chaos in der Weise ineinanderschob: Mannigfaltiges wurde in Gruppen, die gewonnenen Gruppen zu neuen Ordnungen gebracht, und allmählich stand Disziplin neben Disziplin herabschauend auf eine Anzahl endgültig gewonnener Begriffe, — weiß füglich, auch im Gebiet der Kunst geht niemals anderes vor sich als Mannigfaltigkeitsüberwindung im Hinblick auf schließlich zu gewinnende gültige Begriffe, die aber — auf keinem anderen Wege gewonnen werden könnten, nicht auf logischem und nicht aus Erkenntnissen der Sittenlehre.

Wie in den Gemälden des Rubens Milliarden Dinge einer niederländischen Welt des siebzehnten Jahrhunderts durch die Kunst überwunden sind, so daß uns für diesen Komplex zeitlicher und örtlicher Menschheitsgeschichte für alle Zukunft ein einziger fester Begriff zu Gebote steht, ist ein Beispiel.

Und so wird das Werk van Goghs allen Zeiten den erschöpfenden Begriff für das ganz südliche Frankreich, jener bunten, von gelber Sonne erstickten Gegend um Arles geben, und was dem aussichtslos gegen die Ufer einer Unerschöpflichkeit brandenden Hirn entgangen wäre vom Bauern, der in heißen Erdgegenden mit heftigen Trieben und wilderer Bewegung sich um sein täglich Brot zu Boden bückt, reißt Vincent als eine runde Gesamtheit mit Farbenflecken auf wenigen Metern Leinwand Geviert Generationen ins Bewußtsein. In dieser mächtigen zu-

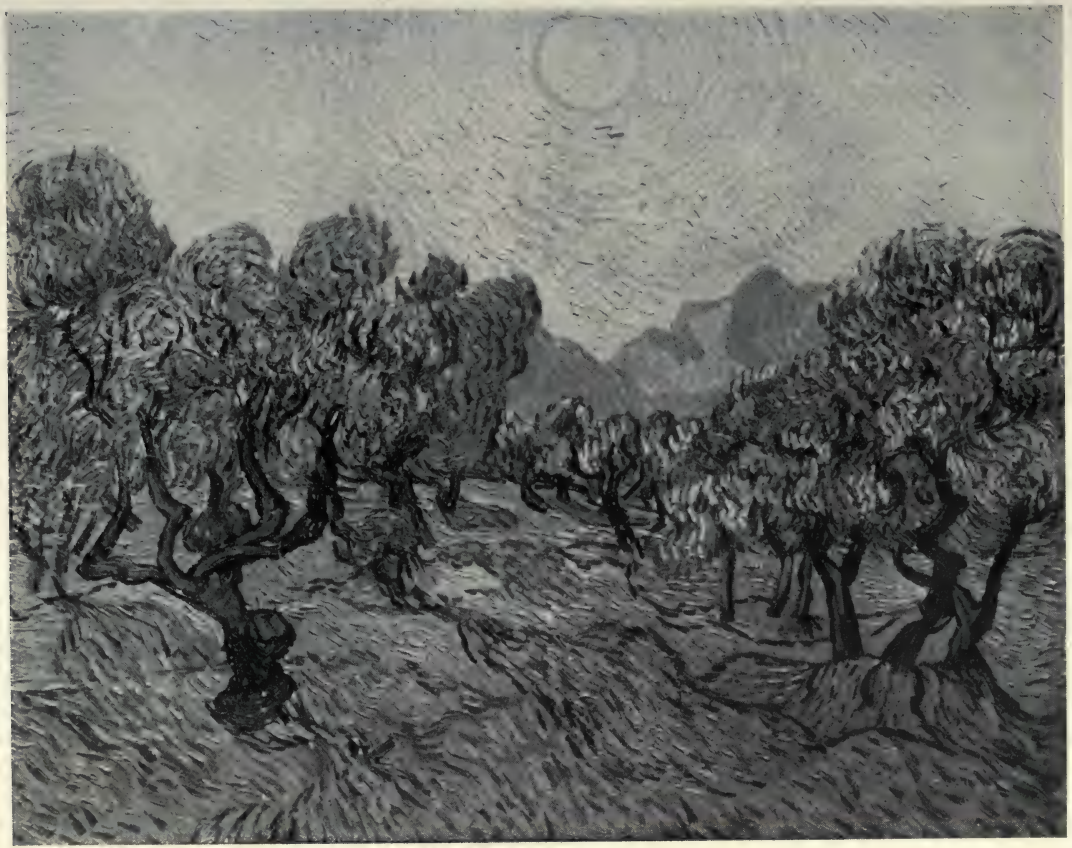
sammenfassenden Gebärde, die ich die Extensität nennen möchte, sehe ich das erste Argument für van Goghs überragende Künstlerschaft. Wer von den Großen um ihn hatte sie in diesem Maße zu eigen? Hat uns Manet oder Renoir oder irgendein anderer der Zeit über ein geschlossenes Gebiet der uns umgebenden Mannigfaltigkeit so unbedingt zu Herren gemacht? Was diese zu bedeutendster Künstlerschaft dennoch heranhebt, ist eine andere Eigenschaft, die sie mit van Gogh teilen: ihre aus jeder Gegend des Lebens, aus allen Zweigen der Materie nach Laune herausgenommenen Objekte vermögen sie dennoch mit Innigkeit zu durchdringen. Auch sie überwinden an diesen Mannigfaltigkeiten in der Weise, daß sie die weniger wichtigen Eigenschaften des Gegenstands der Besonderheit, die uns an ihm reizt, unterordnen und diese dadurch so verdichten, daß das Bild vom Spargel mehr ein Spargel ist als er selbst!

Rührend ist es und erhebend, zu verfolgen, wie das Auge van Goghs von Bild zu Bild für diesen Prozeß reifer wird, um schließlich mühelos das Bild einer angeschauten durchschauten Welt in ihrem prominentesten Begriff auf die Leinwand zu geben.

Er beginnt wie der Herrgott selbst mit der Scheidung von Licht und Finsternis. Wie das Ganzdunkle vom Licht betroffen und überwunden wird, zeigt er von Beginn des Vorganges an. Er vermochte wie jeder Schöpfer in sich das Chaos, die totale Verworrenheit und Finsternis als Voraussetzung zu empfinden und lehnte die Vorarbeit jedes Anderen zur Erhellung ab. Auch Gottes selbst. In schwarzgraue und braune Flächen zieht er einen Streifen kalkig weißen Lichtes und empfindet überwältigt an Erde, Mensch und Tieren das zu allererst Sichtbare, Hervorspringende: Teile ihrer Oberflächen, und bemächtigt sich ihrer. Schafft sie durch und durch. Das Oberleder eines alten Schuhes, die Schale der Kartoffel wird in diesem Sinn vom Licht immer deutlicher erkannt, und er ruht nicht. Da hellt das Dunkel sich weiter, und an den Flächen zeigen sich Umrisse, die das Chaos bedeutender teilen. Und nun ist einen kurzen Augenblick seine Seele die Seele Daumiers, und in dem mörderischen Kampf von Schwarz und Weiß rast das dem Untergang bestimmte Schwarz in letzten Sprüngen als züngelnde Silhouette alles Dargestellten durch das Bild.

Unaufhaltsam überwindet das Licht aus Künstleraugen, und als es in dämmerigen Stuben, Kellerecken, auf öder Winterlandschaft nichts mehr zu erkennen gibt, fordert van Gogh die Wunder eines strahlenden Frühlings. Er verläßt das nördliche Frankreich, das ihn in seinen früheren Schöpfungstagen getragen und zieht der Sonne nach in den Süden des Landes, und sie mit der Gewalt seiner jauchzenden Seele auftrinkend, gießt er sie in Strömen in die Welt zurück, daß Buntheit sich entzündet.

VINCENT VAN GOGH Rasen



VINCENT VAN GOGH

Olivenbäume bei Arles

In den Bildern der spätesten Zeit ist alles zu grandioser Einfachheit gebändigt. Es hebt die glorreiche Spanne eines Menschenlebens an, da jede Äußerung von ihm nicht Zufälligkeit mehr, sondern eine Erkenntnis sein muß und wo aus Machtvollkommenheit Begriff zu Begriff sich stellt, da umspannt das Wort Maler nicht mehr: der Begriffsbildner, der die Einsicht bereichert und vertieft, die Grenzen der Welt auseinanderrückt, hob sich heraus aus der Schar der Kameraden und marschiert mit denen Schulter an Schulter, die einen Namen nicht mehr haben; Religion sind für Menschenkinder wie mich.

CARL STERNHEIM.

GOJA Y LUCIENTES, Ignacio, 1746—1828.

Die Räuber (Skizze zu dem Wandbild des Herzogs von Suna).

HODLER, Ferdinand, Genf

Frauenbildnis 1870.

Tanzende.*

INGRES, J. A. D. 1780—1876.

Alte Frau.

FERDINAND HODLER — Tanzende

MAX LIEBERMANN — Reiter am Strand

LEIBL, Wilhelm, 1844—1900

Wildschütz am Fenster.

LIEBERMANN, Max, Berlin.

Spielendes Kind. — Papageienmann.
Badende Jungen. — Reiter am Strand.*

Was ich an der Kunst dieses Meisters liebe, ist — das Genie. Ich glaube, ich könnte es beim besten Willen nicht genauer, nicht gewissenhafter, nicht ausdrücklicher sagen, als mit diesem Wort.

Das Genie Max Liebermanns ist allerdings von besonderer Art. Es ist von der Art, die das Leben bejaht; die sich mit dem Leben verträgt, aber ohne ihm nachzugeben, ohne vor ihm zurückzuweichen — auch nur um Schrittbreite.

Liebermann repräsentiert jene künstlerische Gattung, die sich mit Klugheit paart, Klugheit im allerprononciertesten Sinne, und dennoch ist nicht ein Pinselstrich bei ihm etwa aus Klugheit allein, aus „Lebensbejahung" im Banalen, aus Diplomatie gar oder aus Nachgiebigkeit entstanden. Zwischen dem einen und dem anderen steht bei diesem Maler eine Mauer, unübersteigbar, nicht zu erschüttern. Der Mensch und der Künstler stehen sich wie zwei Mächte gegenüber, befreundet, aber dem kategorischen Imperativ ihrer Existenz treu bis zum Letzten.

MAX LIEBERMANN — Radierung

Was ich an Liebermann liebe, ist zugleich seine Härte, seine Kraft, die nicht die leiseste Spur von Kraftmeierei duldet. In Liebermanns jungen Jahren, nicht seinen ersten erfolgreichen Anfängen, sondern etwas später, hieß diese Kraft „brutal", wie Courbet, Manet und Cézanne einmal brutal hießen. Diese Brutalität, sie ist heute billig geworden, da sie Grimasse geworden ist. Bei Liebermann ist sie noch Lebenssache, verbunden mit der ganzen Energie und der Leistung seines Wesens.

Was ich an Liebermann liebe, ist auch das Paradoxon an ihm, trotz seiner Klugheit. Sein Geschmack ist doch noch größer als sein Verstand, und seine vom Genius aufgestachelte Laune ist größer noch als sein Geschmack. Liebermann hat mir selbst einmal einen Beitrag zur Art seiner Paradoxien gegeben; er erzählte mir, wie sehr ihm ein witziger Einfall näherliegt als die Logik:

Bei seinem Abiturium war es, da wurde er u. a. gefragt, auf welchem Wege der Apostel Paulus von Rom nach Jerusalem gekommen sei? Worauf er die erstaunliche Antwort gab:

„Per pedes Apostolorum."

Worauf der Schulrat lachte und ihn passieren ließ.

Was ich an Max Liebermann liebe, ist schließlich die Art, wie er so etwas — voller Humor, voller Behaglichkeit und doch auch naiv — erzählt.

ALFRED GOLD.

MANET, Edouard, 1833—1883.

Frauenporträt.
Bewegte See.
Ruhige See.

Ein Witzbold des „Charivari", der in der ersten Ausstellung der neuen Schule bei Nadar im Jahre 1874 einen Sonnenuntergang Manets mit der Bezeichnung „Impressions" fand, glaubte einen Kalauer zu machen, als er die Leute Impressionisten nannte. Der Spott hat sich verflüchtigt, der Name ist geblieben. Er gibt wirklich etwas von dem Programm, freilich in einer tieferen Auffassung, die in der scheinbaren Willkür wertvolle Tendenzen erkennt. Er deckt das Bestreben einer der Natur zugeneigten Kunst, den Um-

ALFRED SISLEY — Das Tal der Seine

weg durch den Sammelapparat veralteter Überlieferungen zu vermeiden, der Malerei alle, aber nur die Reize zu geben, die ihren Mitteln unmittelbar erreichbar sind, und auf das glatte Formulieren zu verzichten, um die Resultate desto schärfer und eigentümlicher zu geben. Galt das Wort für neu, die Sache war uralt; es war das Bewußtsein der Instinkte, die einen Veronese, einen Velasquez, einen Rubens, die Ahnen dieser modernen Kunst, getrieben hatten. Und hat nicht schon der unbekannte Heide, der die römischen Fresken malte, von denen heute ein paar Bruchstücke die Bibliothek des Vatikans zieren — dieser köstliche Triumphzug Amors zumal, schöner, freier, poetischer als alles, was den Renaissancemalern beim Anblick dieser Dinge einfiel — den Impressionismus geahnt? — In unserer Zeit, die die Kunst immer mehr auf sich selbst beschränkt, wurde daraus die Tendenz, mit Mitteln zu schaffen, die um so tiefer gehen, je flüchtiger sie uns zu treffen scheinen: homöopathische Mittel seltenster Wahl an Stelle der derberen Gaben unserer Vorfahren.

Impressionismus ist auch immer nur die Kritik, die dieser Kunst gerecht zu werden vermag. Weil sie ganz auf das Literarische verzichtet, weil sie gesehen, nicht meditiert werden will, kann die Kritik nur, indem sie auf andere Weise ähnliche Empfindungen

CAMILLE PISSARRO Heuschober

lockt, einen vagen Begriff davon geben. Mit den gewohnten Mitteln der Analyse ist man hier bald zu Ende. Diese Bilder mangeln aller mittelbaren Anknüpfungspunkte. Das einzige, was bis heute die Äußerung über diese Dinge vermag, wo das Auge noch nicht für die Schönheit des sinnlichen Reizes allein empfänglich ist und die Worte darüber notwendig der geeigneten Begriffe entbehren, ist vielleicht nur, das Gebiet zu bestimmen, auf dem diese Wirkungen verlaufen. Es ist schon sehr schwer, über Bilder zu sprechen. Immerhin hilft da die Geste und die Möglichkeit, jeden Augenblick jede Gelegenheit zu benutzen, die sich der Anbahnung des Verständnisses bietet, vorausgesetzt, daß der andere nicht dickköpfig ist und nicht, um dem Dankesagen zu entgehen, den herrlichsten aller Begattungsgenüsse vereitelt: das gemeinsame Kosten einer rein ästhetischen, von keinem Persönlichkeitsdrang verdorbenen Empfindung. Beim Schreiben aber genießt man nur den zweifelhaften Vorteil, nicht unterbrochen zu werden. . . . Zudem versteht sich von selbst, daß die Befriedigung aus den Reizen dieser Kunst nur relativ sein kann, nicht nur, weil das Auge des Empfangenden immer ein schwankendes Medium bleibt, sondern weil auch bei idealer Empfängnis der in letzter Instanz unerfüllbare Wunsch, die Sensation bis auf das letzte zu ergründen, fortwährend in Spannung erhält. Ganz wunschlos

ist man vor wenigen modernen Werken, und das ist ihr geheimer Reiz; sie geben sich nie ganz, wie kluge Frauen.

Und wenn man zu achten vermag, was sie zurückhält, wenn man sieht, wie sie selbst in heißer Sehnsucht brennen und ohne Erreichtes zu verlieren, dem unerreichbar Schönsten auf immer neuen, blühenden Wegen näher zu kommen suchen, wer würde da müde, immer wieder mit ihnen zu gehen, nicht mehr als Zuschauer, fast als Helfer, in der eitlen Hoffnung, selbst mit dem Auge mitwirken zu können und aus dem, was sie gewonnen haben, deutliche Zeiger in ihre Seligkeiten zu gewinnen!

Es ist nötig, Goethe gelesen zu haben, und es ist von größtem Wert, Beethoven genießen zu können; es wird behauptet, daß Nietzsche zur Bildung gehört, und man sollte Dostojewskij erfaßt haben. Man soll eine Ahnung haben, daß die Kinder nicht vom Storch gebracht werden, und jeder Mensch bedarf halbwegs einer Idee von unseren sozialen Verhältnissen, um nicht unter die Räder zu kommen. Ich stehe nicht an, die Durchdringung dieser französischen Kunst, die Manet gebracht hat, für ebenso vorteilhaft zu erachten. Wohl verstanden: für den, dessen Sinn danach steht. Man braucht keine Kunst. Bismarck ist ohne sie fertig geworden, und die Mehrzahl der Regenten führt ohne sie eine ersprießliche Regierung. Man braucht sie heute um so weniger, wo die Freude am Dasein mit so vielen Schmerzen erkauft wird; es gibt wichtigere Dinge. Wenn aber der Sinn zur Auseinandersetzung mit der Kunst drängt, wenn sich der einzelne erlaubt, auf Kosten der anderen zu genießen, wenn innerhalb des Abstrakten nach Existenzwerten für eine nicht dem Magen dienende Betätigung gesucht wird, muß man sich für diese Malerei entscheiden, wenn überhaupt für irgendeine. Es handelt sich hier nicht um die berühmte Seiltänzerweisheit, daß jedes Genre sein Für und Wider hat, daß Manet schön und Böcklin auch schön ist, daß man beide lieben kann und beide in ihrer Art denselben Kunstzwecken dienen. Es gilt, festzustellen, daß Manet Malerei ist und Böcklin etwas anderes. Dieses andere mag erhabener, mag uns Germanen germanischer erscheinen, mag den Dichtern

CLAUDE MONET — Cap Martin

das Dichten erleichtern; es mag auch künstlerisch für die Anregung des Dekorativen seinen Wert haben: mit der typischen Kunst, die wir als Malerei verehren, nicht nur weil sie schön, sondern weil sie ein lebendes Glied von uns ist, hat es unmittelbar nichts zu tun. Böcklin ist in erster Linie ein Gestalter phantastischer Eigengedanken, an denen das Malerische die willkürlichste Qualität ist. Manet hat aus dem rein Malerischen einen Massengedanken geschaffen: alles was diese Kunst, an der Jahrhunderte gewirkt haben, geben kann. Er hat nichts gewollt, als unseren Sinnen, lediglich den Sinnen, die schönsten Eindrücke zu geben, das schönste Material, die schönste Farbe, die Sammlung alles dessen, was wir zerstreut und vermischt in der Natur finden. Diese Konzentration des Willkürlichen, diese auf größte Vereinfachung der maßgebenden sinnlichen Wirkung dringende sichere Erkenntnis, die uns dient, ist das Persönliche daran, nicht die Erfindung, nicht die Phantasie, die sich um nichts von der eines beliebigen Menschen unterscheidet. Was interessiert uns der „Faure" oder der „flötende Junge" oder die hundert Porträts mehr oder weniger bedeutender Zeitgenossen oder die vielen Blumenstücke? Das einzige Episodenbild Manets, die Ermordung des Kaisers Maximilian, gehört kaum zu seinen glücklichsten Bildern. Aber man mache mal den Versuch, ein solches Blumenstück Manets, wie es deren Dutzende gibt, neben den wildesten Böcklin zu halten, in dem alles steckt, was sich die kühnste Phantasie nur träumen läßt. Im ersten Augenblick wird niemand die paar Blumen sehen und nur diese Reiter, diese Felsen, diese merkwürdigen Tiere betrachten und erkennen wollen, was da vorgeht, was sich der Mann, der das gemalt hat, eigentlich gedacht hat. Hat man es aber einmal, so erschlafft langsam, aber sicher das Interesse; der Verstand ruht sich, befriedigt über seine Arbeit, aus, im stolzen Bewußtsein, auch dieses Ereignis ad acta legen zu dürfen. Die Sinne haben nur eine rein vermittelnde Arbeit geleistet. Da fällt das müde Auge auf die Blumen, und nun wird in jedem Menschen, der überhaupt für Blumen zu haben ist, eine vorher ganz unberührte Seite der Seele in Schwingungen geraten. Den angenehmen Reiz, den er damals bei dem Anblick von Blumen genoß, findet er hier plötzlich in unbegreiflicher Weise gesteigert. Es ist nicht alles lebendige Blume; der Duft, die Bewegung, alles in der Natur Unentbehrliche fehlt, — und doch ist etwas daran, das man früher bei derselben Blume in der Natur kaum geahnt, vielleicht heimlich gewünscht hat; ein Zauber, der das irdisch Schwache, Vergängliche besiegt und uns trotz seiner Stärke nicht zu nahe kommt, die Gefahr des in der Natur Extremen vermeidet und nicht den Genuß mit Bedauern oder Ekel abwechselt. Hier werden die Augen nicht müde, und auch der Verstand scheint zu ruhen. Ein anderes arbeitet durch das Auge auf uns ein, klärt, besänftigt, stimmt schöne Töne in uns an, ruft Empfindungen, die wir vorher nicht gekannt haben und die uns trotzdem mit einer Art Heimatfreude erfüllen, wird stärker und stärker, neuer und reicher; bis wir nur noch die drei Blumen sehen, vor deren sanfter Gewalt die Wildheit des anderen Bildes ärmlich und fremd verblaßt. Es ist nicht, weil Blumen lieblicher sind als Reitergetümmel oder Tritonenkämpfe. Ein anderer früherer Meister, den Böcklin verehrt hat, Tizian, hat auch solche wilden Sachen gemalt. In den Uffizien hängt eine Reiterschlacht, die nicht wilder und brünstiger gedacht werden kann, und auch sie hat dieses merkwürdige Doppelleben; und wenn man sie sieht, tritt auch bei ihr das Physische vollkommen zurück und man bewundert nur die Kraft, das Leben dieser Kunst, nicht dieser Pferde oder Reiter.

JUL. MEIER-GRAEFE
(Aus „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst").

MAUVE, A., 1838—1888.

Kühe am Wasser.

VON MENZEL, Adolf, 1815—1905.

Kircheninterieur.*

MONET, Claude, Giverny.

Cap Martin.*

PAUL SIGNAC
Am Mittelmeer (Zeichnung)

ADOLF VON MENZEL — Kircheninterieur

MONTICELLI, Adolphe, 1824—1886.

Liebesgarten.
Hühnerhof.

OBERLAENDER, Adolf, München.

Im Löwenkäfig.

PISSARRO, Camille, 1831—1903.

Heuschober.*
Waldlandschaft.

REDON, Odilon, Paris.

Stilleben.
Salome.
Contes barbares.
St. Georg.*
Phantasie.
Hermes.
Hommage à Gauguin.

Qu'il me soit permis d'inscrire en tête de cet ouvrage l'éloge d'un maître libérateur à qui chacun doit autant qu'à Delacroix, Courbet, Manet, Renoir, Seurat, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Degas, Cézanne, etc.

Je veux parler d'Odilon Redon.

Glorieux, il est à peine plus célèbre que vivant Stéphane Mallarmé.

Mais la gloire du grand artiste demeurera aussi éternellement pure que celle du poète d'Hérodiade.

Comme celui à qui la transparence de sa tasse à café inspirait un sonnet miraculeux, Odilon Redon peint des „natures mortes" qui nous émeuvent ainsi que des visions fabuleuses.

Heureux ceux qui perçoivent le parfum et savourent la qualité de ses fleurs!

Odilon Redon n'a rien d'un sorcier. Ce peintre magnifique est un vieillard accueillant et doux, un bourgeois français de la grande tradition. Il n'a pas d'atelier, il peint dans un petit salon sobrement meublé et largement éclairé. Le bruit des cars électriques qui roulent en bas, sur l'avenue, ne trouble pas la sérénité de son rêve; ce sont les moins purs artistes, les pires bousingots que choque le plus vivement le médiocre modernisme; les autres — un Mallarmé, un Moréas, un Redon — le dominent si aisément!

ODILON REDON St. Georg

ODILON REDON Kopf, Tusche

Odilon Redon n'expose plus volontiers; il travaille patiemment, pour lui, pour quelques amateurs, et s'émerveille du nombre croissant des expositions. Avec bonhommie, sans la moindre rancoeur, il rappelle qu'en sa jeunesse les meilleurs n'auraint pas obtenu un coin de vitrine rue Laffitte. „Aujourd'hui, dit-il, c'est l'âge d'or de la peinture!"

Ce maître est l'un des plus certains émancipateurs. Trente ans avant que la formule en soit donnée, il fit de la „peinture pure", et je doute que sans ses trouvailles de coloriste le fauvisme, désuet déjà mais fécond, ait jamais pu se manifester.

Si les peintres, à l'instar des poètes, avaient coutume d'élire un Prince, il leur conviendrait d'élever à la souveraineté Odilon Redon, solitaire magnifique.

ANDRÉ SALMON

(„La jeune peinture française", Paris, Société des Trente 1912).

RENOIR, Auguste, Paris.

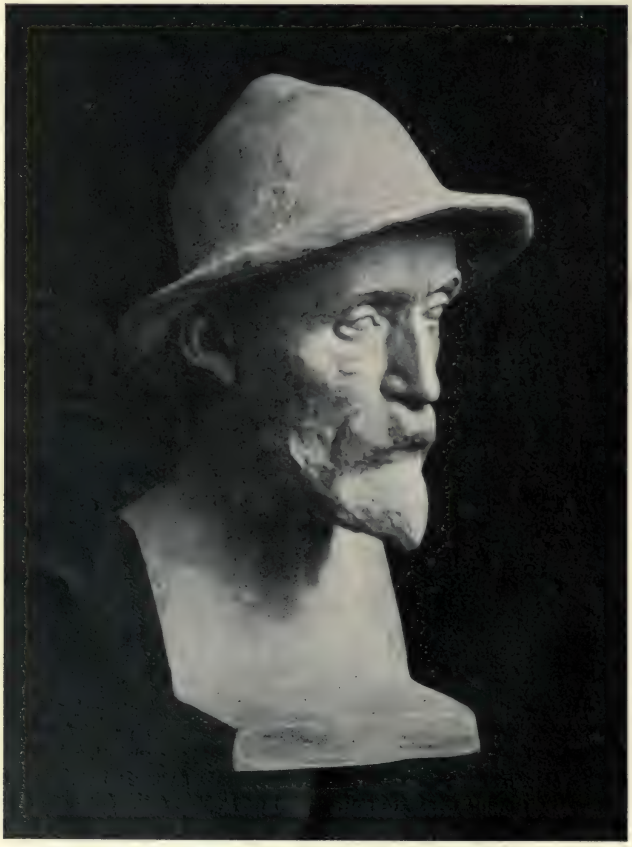
Die Toilette.*
Frauenporträt.
Landschaft.
Schlafendes Mädchen.*

Peut-être Renoir est-il le seul grand peintre qui n'ait jamais peint un tableau triste. Chez lui la joie n'est pas plus volonté que hasard. Elle l'éveille à son métier aussi naturellement que la lumière baigne les choses et les révèle. Quand les yeux d'un Renoir contemplent les objets, il assiste à leur immersion sans cesse renouvelée dans la lumière, dans la lumière visible elle-même. Une double sérénité naît en lui de la joie qu'il éprouve à les contempler et de la certitude qu'il a d'égaler l'image qu'il en restitue à l'image qu'il en reçoit. Il sait que le monde est là, et que lui est là pour le peindre.

OCTAVE MIRBEAU.

Les peintres de l'école contemporaine se sont de plus en plus rapprochés de la nature, mais pour y réussir, il leur a fallu s'affranchir des règles de dessin purement conventionnelles et des procédés du métier traditionnels. Tous les maitres modernes ont donc lutté pour conquérir la liberté de leur pinceau. De leur effort commun sont sortis cette manière de peindre large et primesautière et ce coloris clair qui, encore, trouvent leur épanouissement dans la peinture des impressionnistes.

Je prends comme type, parmi le groupe impressionniste, M. Claude Monet pour le paysage, et M. Renoir pour la figure. Chez le premier, je trouve notés les aspects les plus variés et les plus fugitifs que peuvent révéler le ciel, les eaux et les champs; chez le second, toutes les nuances dont est susceptible la figure humaine, tous les reflets que le jeu de la lumière peut faire courir sur les vêtements et les chairs. Tous les deux obtiennent leurs effets au moyen d'une touche large et personnelle et en juxtaposant sur la toile les tons tranchés que le coup d'oeil jeté sur la scène naturelle leur a réellement donnés. Je ne suis plus ici en face de paysages enveloppés d'ombres opaques qui n'ont jamais existé en plein air; je n'ai plus à contempler de pauvres figures pâlottes, se détachant à peine, dans leur tristesse, sur des fonds effacés. Mais mes yeux ont le plaisir de se promener sur des couleurs de note aiguë, qui leur donnent la sensation voluptueuse que leur ont procurée, dans la campagne, la lumière du ciel et la transparence des eaux ou, chez les êtres vivants, des cheveux soyeux, des joues rosées et des lèvres de carmin . . .



ARISTIDE MAILLOL — Renoir (Bronce)

AUGUSTE RENOIR — Schlafendes Mädchen

Dès l'abord, nous lui reconnaissons (à Renoir) la faculté de peindre la femme dans toute sa grâce et sa délicatesse, ce qui l'a conduit tout particulièrement à exceller dans le portrait. Ce don du charme, l'artiste l'a manifesté, dès le début, dans sa plénitude, et c'est dans ses qualités de peintre et de coloriste que nous avons à observer le progrès et le développement. Nous le voyons acquérir une touche de plus en plus large et personnelle, donner de plus en plus de souplesse à ses figures, les entourer de plus en plus d'air, les baigner de plus en plus de lumière; nous le voyons accentuer sans cesse son coloris et arriver enfin à réaliser, comme en se jouant, les combinaisons de couleurs les plus hardies.

THÉODORE DURET.

ROUSSEAU, Henri, 1844—1910.

Don Juan, 1887.
Un Centenaire de l'Indépendance, 1892 (Auprès de ma blonde, il fait bon, bon de dormir).*
L'Heureux Quatuor, 1902.*
An der Marne, 1906.*
Landschaftsskizzen.

La vie de l'homme dont voici les oeuvres ne paraît pas, de prime abord, se différencier de celle des petits bourgeois parmi lesquels il vécut. Telle fut pourtant son individualité qu'on en chercherait en vain une semblable dans la réalité ou dans les livres de notre temps. Alors que chacun de nous passe tour à tour de la lumière à l'ombre, de la joie à la tristesse, tantôt vainqueur, tantôt vaincu, la vie de Rousseau, elle, ne fut que clarté, triomphe et joie: c'est un paysage baigné d'une lumière aussi pure au déclin qu'à l'aurore.

Non pas que les circonstances lui fussent plus favorables qu'aux autres hommes: — elles lui furent plus dures qu'à quiconque. Il vécut dans la ville aux larges avenues et aux jardins royaux, à Paris, et habita pourtant la petite chambre d'un triste faubourg, où le retenait son dénûment. Amoureux de l'art, il fut astreint à une fonction insipide et

HENRI ROUSSEAU — L'heureux Quatuor

vide. Il ne rêvait que de paix, et deux fois il fit campagne. Il vit mourir deux des femmes qu'il aîma, et aspira en vain pendant des années, et même jusqu'à son lit de mort, à l'amour de la troisième. Et néanmoins, sa vie nous semble si pleine de félicité qu'il nous faudrait feuilleter les vieux livres de légendes pour en retrouver une analogue. Il débordait d'amour pour les êtres et les choses, et il y avait tant de paix, tant de soleil, tant de chaleur dans son coeur que rien de triste et de sombre n'avait de prise sur lui.

Avec l'or inépuisable de son âme, il s'est libéré de toutes les tristesses. Fort de ses vertus, il dominait les pires circonstances. Il fut grand, simple et sincère, et sur sa tombe on devrait, a dit l'écrivain suédois Hellstroem, graver ces mots: « Gloire à Dieu dans les cieux, et sur la terre paix aux hommes de bonne volonté. »

WILHELM UHDE.

HENRI ROUSSEAU — An der Marne

SCHUCH, Charles, 1846—1903.

Stilleben mit Wildente.

SEURAT, Georges, 1859—1891.

Pêcheuse à ligne. Studie für „Un dimanche à la Grande Jatte", 1884.
Honfleur. Vorhafen, 1886.*
Honfleur. Quai, 1886.
La menagerie sociale (L'homme à femme), 1889.

SIGNAC, Paul, Paris.

Die Mühle in Edam.
Sonnenuntergang in St. Tropez.
Venedig.

SISLEY, Alfred, 1840—1899.

Das Tal der Seine. Aussicht von den Höhen von Louveciennes, 1875.

PAUL SIGNAC — Gemüsemarkt (Zeichnung)

MAX SLEVOGT — Hockender Neger

SLEVOGT, Max, Berlin.

Hockender Neger.*

TROYON, Camille, 1810—1865.

Flußlandschaft.

VON UHDE, Fritz, 1848—1911.

Alter Mann.

TRÜBNER, Wilhelm, Karlsruhe.

Motiv von der Herreninsel Chiemsee 1874.
Amazonenschlacht 1880.
Dame in Strohhut.*

WILHELM TRÜBNER Dame in Strohhut

PAUL SIGNAC Fischerboote (Aquarell)

VINCENT VAN GOGH Hütten

Aus: „Die Farben“

Aus den Briefen des Zurückgekehrten

Von HUGO VON HOFMANNSTHAL.

26. Mai 1901.

In den großen Straßen herumzugehen war unmöglich; irgendwo hineingehen und Zeitung lesen war ebenso unmöglich; denn die redeten nur allzusehr dieselbe Sprache wie die Gesichter und die Häuser. Ich bog in eine stille Seitenstraße. Da ist in einem Haus ein sehr anständig aussehender Laden ohne Schaufenster und neben der Eingangstür ein Plakat: Gesamtausstellung, Gemälde und Handzeichnungen — den Namen lese ich, verliere ihn aber gleich wieder aus dem Gedächtnis. Ich habe seit zwanzig Jahren kein Museum und keine Kunstausstellung betreten, ich denke, es wird mich, worauf es jetzt vor allem ankommt, von meinem unsinnigen Gedankengang ablenken, und trete ein.

Mein Lieber, es gibt keine Zufälle, und ich sollte diese Bilder sehen, sollte sie in dieser Stunde sehen, in dieser aufgewühlten Verfassung, in diesem Zusammenhang. Es waren im ganzen etwa sechzig Bilder, mittelgroße und kleine. Einige wenige Porträts, sonst meist Landschaften: ganz wenige nur, auf denen die Figuren das Wichtigere gewesen wären: meist waren es die Bäume, Felder, Ravins, Felsen, Äcker, Dächer, Stücke von Gärten. Über die Malweise kann ich keine Auskunft geben: du kennst wahrscheinlich fast alles, was gemacht wird, und ich habe, wie gesagt, seit zwanzig Jahren kein Bild gesehen. Immerhin erinnere ich mich ganz wohl, zur letzten Zeit meiner Beziehung mit der W., damals als wir in Paris lebten — sie hatte sehr viel Verständnis für Bilder — öfter in Ateliers und

Ausstellungen Sachen gesehen zu haben, die eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen hatten: etwas sehr Helles, fast wie Plakate, jedenfalls ganz anders wie die Bilder in den Galerien. Diese da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen — dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren und noch das andere, das was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte — das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor! Mein Lieber, um dessentwillen, was ich da sagen will, und niemals sagen werde, habe ich dir diesen ganzen Brief geschrieben! Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen, etwas so Plötzliches, so Starkes, so Unzerlegbares! Ich könnte mir Photographien von den Bildern verschaffen und sie dir schicken, aber was könnten sie dir geben — was könnten dir die Bilder selbst von dem Eindruck geben, den sie auf mich machten und der vermutlich etwas völlig Persönliches ist, ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir. Ein Sturzacker, eine mächtige Allee gegen den Abendhimmel, ein Hohlweg mit krummen Föhren, ein Stück Garten mit der Hinterwand eines Hauses, Bauernwagen mit magern Pferden auf einer Hutweide, ein kupfernes Becken und ein irdener Krug, ein paar Bauern um einen Tisch, Kartoffeln essend — aber was nützt dir das! So soll ich dir von den Farben reden? Da ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange. Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes von sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir, aber nicht die Wollust und Harmonie ihres schönen stummen Lebens, wie sie mir vor Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß: nein, nur die Wucht ihres Daseins, das wütende von Unglaublichkeit umstarrte Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an. Wie kann ich es dir nahebringen, daß hier jedes Wesen — ein Wesen jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel — sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe, aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte! Wie kann ich es dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsamsten unauflösbarsten Zustände meines Innern hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte und was ich doch, wie sehr fühlte ich

das, aus mir nicht mehr herausreißen konnte — und hier gab eine unbekannte Seele von unfaßbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort! Mir war zumut wie einem, der nach ungemessenem Taumel festen Boden unter den Füßen fühlt und um den ein Sturm rast, in dessen Rasen hinein er jauchzen möchte. In einem Sturm gebaren sich vor meinen Augen, gebaren sich mir zuliebe diese Bäume, mit den Wurzeln starrend in der Erde, mit den Zweigen starrend gegen die Wolken, in einem Sturm gaben diese Erdenrisse, diese Täler zwischen Hügeln sich preis, noch im Wuchten der Felsblöcke war erstarrter Sturm. Und nun konnte ich, von Bild zu Bild, ein Etwas fühlen, konnte das Untereinander, das Miteinander der Gebilde fühlen, wie ihr innerstes Leben in der Farbe vorbrach und wie die Farben eine um der andern willen lebten und wie eine, geheimnisvoll-mächtig, die anderen alle trug, und konnte in dem Allem ein Herz spüren, die Seele dessen, der das gemacht hatte, der mit dieser Vision sich selbst antwortete auf den Starrkrampf der fürchterlichsten Zweifel, konnte fühlen, konnte wissen, konnte durchblicken, konnte genießen Abgründe und Gipfel, Außen und Innen, Eins und Alles im zehntausendsten Teil der Zeit, als ich da die Worte hinschreibe, und war wie doppelt, war Herr über mein Leben zugleich, Herr über meine Kräfte, meinen Verstand, fühlte die Zeit vergehen, wußte, nun bleiben nur noch zwanzig Minuten, noch zehn, noch fünf, und stand draußen, rief einen Wagen, fuhr hin.

P. S. Der Mann heißt Vincenz van Gogh. Nach den Jahreszahlen im Katalog, die nicht alt sind, müßte er leben. Es ist etwas in mir, das mich zwingt zu glauben, er wäre von meiner Generation, wenig älter als ich selbst. Ich weiß nicht, ob ich vor diese Bilder ein zweites Mal hintreten werde, doch werde ich vermutlich eines davon kaufen, aber es nicht an mich nehmen, sondern dem Kunsthändler zur Bewahrung übergeben.

Mai 1901.

Was ich dir schrieb, wirst du kaum verstehen können, am wenigsten wie mich diese Bilder so bewegen konnten. Es wird dir wie eine Schwelle vorkommen, wie ein Vereinzeltes, wie eine Sonderbarkeit, und doch — wenn man es nur hinstellen könnte, wenn man es nur aus sich herausreißen könnte und ins Licht bringen. Es ist etwas dergleichen in mir. Die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich. Aber was sind eigentlich Farben? Hätte ich nicht ebensogut sagen mögen: die Gestalt der Dinge, oder die Sprache des Lichtes und der Finsternis, oder ich weiß nicht, welches Unbenannte, Gestaltlose, Mächtige? Und Stunden — welche sind diese Stunden? es verstreichen Jahre, und ihrer kommt keine.

Hast du je den Namen Rama Krishna gehört? Es ist ganz gleich. Es war ein Brahmane, ein Büßer, einer von den großen indischen Heiligen, der letzten einer, denn er ist erst in den achtziger Jahren gestorben, und als ich nach Asien kam, war sein Name noch überall lebendig. Ich weiß manches aus seinem Leben, aber nichts, was mir näher ginge als die kurze Erzählung darüber, wie seine Erleuchtung, oder seine Erweckung vor sich ging, kurz, das Erlebnis, das ihn aus den Menschen aussonderte und einen Heiligen aus ihm machte. Es war nichts als dies: er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von sechzehn Jahren, und hob den Blick

gegen den Himmel, und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewig unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, daß er zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war es nicht mehr derselbe, der hingestürzt war. Das Alltägliche dieser Begebenheit! das Simple und das Ungeheure! Es war ein englischer Geistlicher von der gewöhnlicheren Sorte, der mir davon erzählte. „Ein heftiger optischer Eindruck ohne allen höheren Inhalt," sagte er mir. „Sie sehen, es handelt sich um ein anormales Nervensystem." Ohne allen höheren Inhalt! Wäre ich einer eurer gebildeten Menschen, wären mir eure Wissenschaften, die nichts sein können als wunderbare, alles sagende Sprachen, nicht eine verschlossene Welt, wäre ich nicht ein geistiger Krüppel, besäße ich eine Sprache, in die innerliche wortlose Gewißheiten hinüberzufließen vermöchten! Aber so!

Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig. Ich fürchte, ich habe mich dir nicht erklärt, wie ich möchte. Und ich möchte nichts in mir stärken, was mich von den Menschen absonderte. Aber wahrhaftig, ich bin in keinem Augenblick mehr ein Mensch, als wenn ich mich mit hundertfacher Stärke leben fühle, und so geschieht mir, wenn das, was immer stumm vor mir liegt und verschlossen und nichts ist als Wucht und Fremdheit, wenn das sich auftut und wie in einer Welle der Liebe mich mit sich selber in eines schlingt. Und bin ich dann nicht im Innern der Dinge so sehr ein Mensch, so sehr ich selber wie nur je, namenlos, einsam, aber nicht erstarrt im Alleinsein, sondern als flöße von mir in Wellen die Kraft, die mich zum auserlesenen Genossen macht der starken stummen Mächte, die ringsum wie auf Thronen schweigend sitzen und ich unter ihnen? Und ist dies nicht, wohin du auf dunklen Wegen immer gelangst, wenn du tätig und leidend lebst unter den Lebenden? Ist nicht dies der geheimnisvolle Herzenskern der Erlebnisse, der dunklen Taten, der dunklen Leiden, wenn du getan hast, was du nicht solltest und doch mußtest, wenn du erfahren hast, was du immer ahntest und nie glaubtest, wenn alles zusammengebrochen ist um dich und das Fürchterliche nirgends war ungeschehen zu machen, — schlang ich da nicht aus dem Innersten des Erlebnisses die umarmende Welle und zog dich hinein, und du fandest dich einsam und dir selber unverlierbar, groß und wie gelöst an allen Sinnen, namenlos, und lächelnd glücklich? Warum sollte nicht die stumme werbende Natur, die nichts ist als gelebtes Leben und Leben, das wieder gelebt sein will, ungeduldig der kalten Blicke, mit denen du sie triffst, dich zu seltenen Stunden in sich hineinziehen und dir zeigen, daß auch sie in ihren Tiefen die heiligen Grotten hat, in denen du mit dir selber eins sein kannst, der draußen sich selber entfremdet war?

Solange nicht höhere Begriffe und die ebenso lebendig in mich hineingreifen, mir solche Vermutungen verächtlich machen, will ich mich an diesen halten. Und warum sollten nicht die Farben Brüder der Schmerzen sein, da diese wie jene uns ins Ewige ziehen?

HEINRICH NAUEN Stilleben

Rheinischer Kunstfrühling.

Von MAX OSBORN.

Mit festlichem Pomp hat kürzlich die Stadt Köln ihr jüngstes Museum eingeweiht: die großartige Sammlung ostasiatischer Kunst von Adolf Fischer. Diese gehobene Feier war nur ein besonders markanter Fall. Sie stimmt zu der neuen Freude, die das ganze Rheinland, nach Dezennien der Stagnation, seit einiger Zeit wieder an den Angelegenheiten der bildenden Künste empfindet und betätigt. Als ich vor zwanzig Jahren mich in diesen Revieren umzusehen begann, schlief der deutsche Westen den Schlaf des Gerechten. In meiner Vaterstadt Köln wurde das Kunstinteresse — abgesehen vom Wallraf-Richartz-Museum, das aber damals vergeblich nach modernen Reformen schrie — durch einen kleinen Laden von Eduard Schulte bestritten, in dem es mehr als harmlos zuging. In Düsseldorf nährte man sich vom vergangenen Ruhm und von der hergebrachten Malkasten-Fidelität. Im übrigen war Ruhe rheinauf, rheinab. In Berlin hatten die „XI" ihren Vorstoß gemacht. In München war der Sezessionskrieg offen ausgebrochen. In Wien rumorte es. Aber am Rhein war stumpfer Stillstand.

Das hat sich gründlich geändert. Heute ist die Kunstleidenschaft nirgends brennender als links und rechts der alten Pfaffenstraße und im nachbarlichen Westfalen. Allenthalben sind Museen entstanden oder aus früherem Dämmer erwacht, in denen die lebhafte Bewegung der Zeit vernehmlich zu spüren ist. Tatkräftige junge Direktoren und Kunstgelehrte sind an der Arbeit, werben, feuern an, propagieren, setzen alles in Zirkulation: Reiche in Barmen, Fries in Elberfeld, Osthaus in Hagen, Gosebruch in Essen, Deneken in Krefeld, Swarzenski in Frankfurt, Cohen in Bonn, Wichert in Mannheim, Biermann in Darmstadt. Eben erst bricht für die Düsseldorfer Kunsthalle

durch Koetschaus beginnende Direktion eine neue Aera an. Und in Köln selbst, wo erst Gustav v. Falke, dann Max Creutz das Kunstgewerbemuseum eingebürgert haben, wo der prächtige Domkapitular Schnütgen seine Sammlung anbaute, wo jetzt Fischer seine asiatischen Schätze ausbreitet, zog durch den jungen Direktor Hagelstange auch in das ehrwürdige Wallraf-Richartz-Museum endlich ein neuer Geist ein.

Nach zwei Richtungen hin hat Hagelstange umgestaltet. Er hat zunächst die Altkölner Herrlichkeiten seiner Sammlung neu geordnet und gehängt, mit so vorzüglichem Gelingen, daß man den Bestand kaum wiedererkennt; dann aber beherzt in die neue Zeit ausgeblickt und den Kreis des Museums vorsichtig erweitert. Der Ankauf der Segerschen Leibl-Sammlung bildete einen gegebenen Anknüpfungspunkt. Die Säle sind ein unvergleichliches Denkmal für den modernen Maler von Köln geworden. Von dem frühen Porträt des Vaters aus dem Jahre 1866, über die beiden Pariser Frauenbilder von 1869, die „Alte" und die „Kokotte", geht es zur Meisterschaft der „Tischgesellschaft" von 1874 und weiter bis in die späte Zeit der bäuerlichen Gemeinschaft Leibls mit dem Urfreund Sperl. Von diesen Standard-Sälen der deutschen „bonne peinture" jedoch hat Hagelstange die Linie weiter fortgezogen. Liebermann, Slevogt, Hodler, Klinger (die Wagnerbüste), Tuaillon, Gaul — Renoir (das „Ehepaar Sisley", ein außerordentliches Bild), Gauguin, van Gogh kamen ins Museum. Auch die jüngeren Rheinländer, wie Deußer, Weißgerber, Westendorp. Das schließt sich zu einer schönen und logischen Entwicklungsreihe aneinander.

Nicht weit davon lädt jetzt der „Kölnische Kunstverein", der sich an Haupt und Gliedern, von unten nach oben, durch und durch reformiert hat, in sein neues Quartier. „Kölnischer Kunstverein" — du lieber Gott, welch süßlich-grausliche Erinnerungen tauchen beim Klang dieses Namens auf! Man denkt an die „Kunstblätter", die dieser Verein wie seine rheinischen und sonstigen Genossen, jahrzehntelang an seine Mitglieder verschickte! Nun hat man eine Radikalkur vorgenommen und das alte Institut mit energischem Griff verjüngt. Zu seiner Leitung ward Paul Cassirer aus Berlin berufen, und die erste Ausstellung, die er einrichtete, hat den Vereinsbetrieb aus der überlebten Genre- und Niedlichkeitswirtschaft sofort in ein künstlerisches und modernes Fahrwasser gelenkt. Man hat am Rhein, in Köln wie anderwärts, eben durch die Wirksamkeit der jungen Museumsdirektoren, die ich vorhin nannte, gerade dem linken Flügel der Künstlergruppen von heute viel Beachtung geschenkt. Das erschien manchen vielleicht unvermittelt. Um so besser ward dadurch der Boden für den klassischen Realismus und Impressionismus geebnet, den jetzt Cassirer hier vertritt. Sogleich hat auch ein Kölner Kunstfreund, Herr v. Schnitzler, das sprühend lebendige Bild einer jungen Reiterin von Max Liebermann aus dieser Ausstellung dem Wallraf-Richartz-Museum zum Geschenk gemacht.

Aber auch zum Thema der großen Ausstellungen meldet sich der rheinische Westen immer lebhafter zum Worte. Und auch hierbei werden die künstlerischen Forderungen der Zeit mit besonderem Elan angepackt. Für 1915, da die Rheinprovinz das erste Jahrhundert ihrer Zugehörigkeit zu Preußen feiert, haben wir in Düsseldorf die Säkularschau zu erwarten, die Kunst und Kultur umfassen soll, die aber besonders die wahre Geschichte der Düsseldorfer Malerei — ein in manchem Sinne noch unerforschtes Kapitel — in

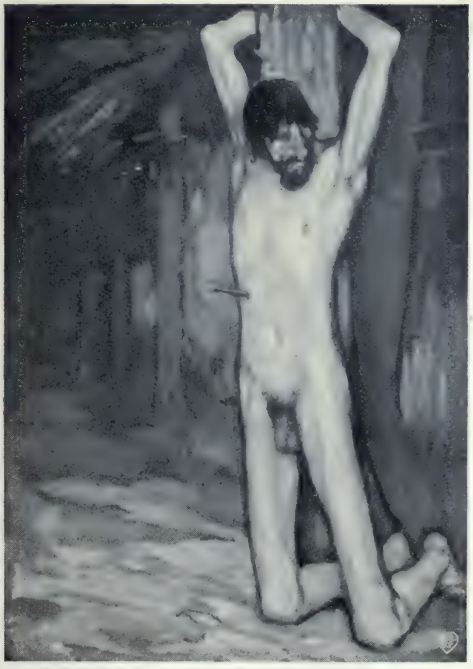
ERNST HARDT Rhätischer Dorfplatz

großem Stil aufrollen wird. Für dasselbe Jahr plant Aachen eine Jahrhundertfeier in Ausstellungsform. 1914 jedoch wird als Vorklang bereits zwei außerordentlich wichtige Unternehmungen bringen. Darmstadt plant einen Ueberblick der deutschen Kunst von 1650 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, der, wenn nicht alles täuscht, völlig dunkle Gebiete unserer nationalen Kunstgeschichte aufhellen und eine ganz neue Basis für die wissenschaftliche Betrachtung jener Epoche liefern wird. Was schon lange in Umrissen aufstieg, werden dort handgreifliche Beweise zeigen: daß die Hypothese vom völligen Untergang deutschen Kunstfleißes durch den Sturm des 30jährigen Krieges eine Legende ist. Man hat sich in Darmstadt vielleicht auf große Ueberraschungen gefaßt zu machen. Und zugleich bereitet fürs Frühjahr 1914 Köln die umfassende „Ausstellung des Deutschen Werkbundes" vor. Am rechten Rheinufer, unterhalb von Deutz, steigen schon die Gerippe der Bauwerke auf, die hier von Theodor Fischer, von Peter Behrens, von Bruno Paul, von Muthesius, von van de Velde und den sonstigen Führern neuer deutscher Baukunst errichtet werden. Mit leidenschaftlichem Eifer wacht Baurat Rehorst, der „beigeordnete Bürgermeister" Kölns (der beinahe Architekt des Groß-Berliner Zweckverbandes geworden wäre), über dem Werden dieses Dokumentes moderner Werkkunst.

Rehorst wirkt überhaupt als das künstlerische Gewissen der Stadt und der städtebaulichen Entwicklung des Riesengebietes, das sie — glücklicher als Berlin — nach und nach eingemeindet hat. Die Kardinalfehler, die vor 30 Jahren gemacht wurden, als der Festungsgürtel von Köln fiel, kann er freilich nicht mehr ausgleichen. Aber er sorgt und kämpft für die künstlerische und sinnvolle Gestaltung der neuen Straßen, Stadtviertel, Villenquartiere und öffentlichen Bauten. Und was das merkwürdigste ist: man hört auf ihn.

Es ist sehr gesund für uns Berliner, uns immer wieder darüber klar zu werden, daß an anderen Stellen so intensive, planmäßige und ertragreiche Arbeit geleistet wird. Wir könnten nach verschiedenen Richtungen daraus lernen.

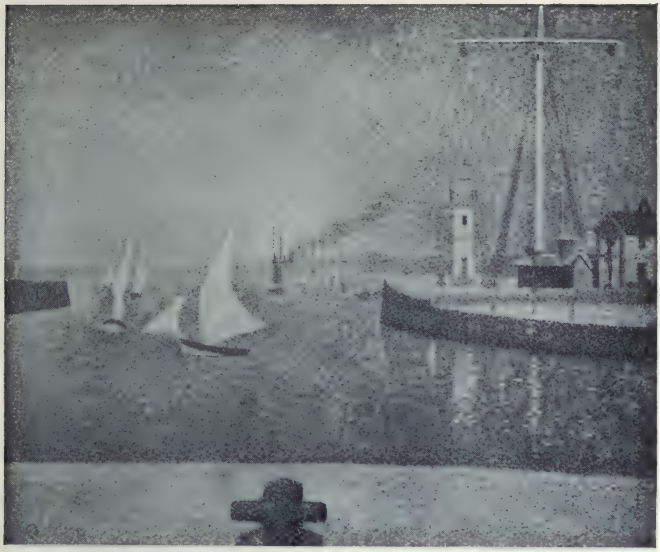
Aus der „B. Z. am Mittag".



WALTER HEIMIG Der heilige Sebastian

HENRI ROUSSEAU

Un Centenaire de l'Indépendance



GEORGES SEURAT Honfleur, Vorhafen

Kunst unserer Zeit.

Die Epoche der Malerei, die man als „Impressionismus" zu bezeichnen pflegt, war ein schönes Sichgehenlassen, ein Ausruhen in Sonne und Licht. Man war der Tyrannei der Linie entglitten, nahm die Dinge von ihrer oberflächlichen Seite, quälte sich nicht mit koloristischen Überzeugungen und verstreute, dem Einfall und dem Geschmack vertrauend, sehr talentvoll die farbigen Flecken über die Leinwand.

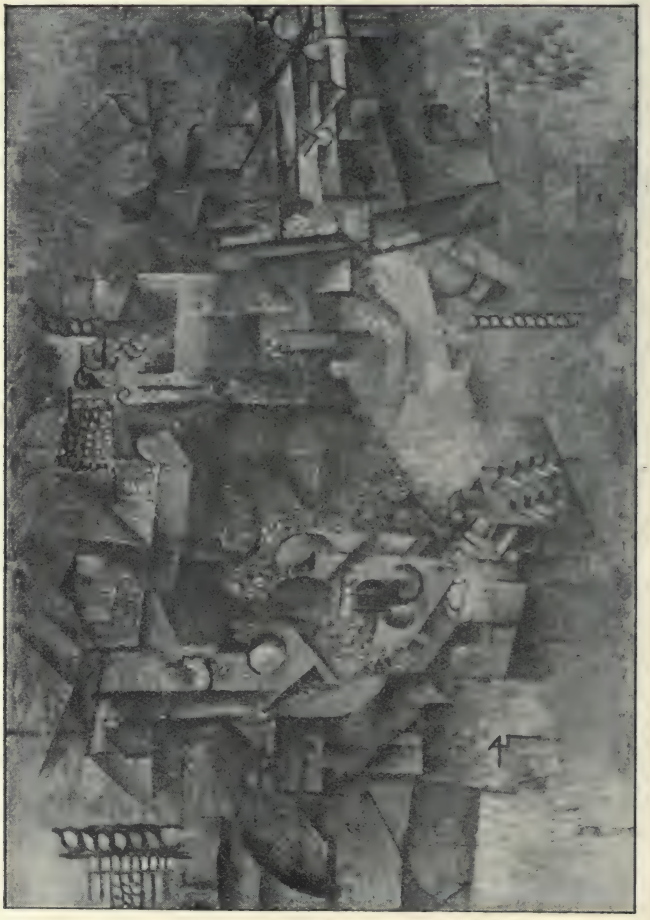
Die Ideale und Freuden der Väter sind nicht immer die der Söhne, und aus der Reaktion gegen die vorige Epoche pflegen häufig die Anschauungen der folgenden sich zu bilden. Während der greise Renoir am Ende seines Lebens mit gichtigen Händen, aber mit der Kraft des Genies hunderte seiner weiblichen Akte immer wieder in Sonne und Licht setzt, während die feinen alten Sammler jener Kompositionen Delacroix', die die Ahnengalerie der Bilder Renoirs biden, dahinsterben, ist eine neue Generation herangewachsen mit neuen Zielen, andern Überzeugungen.

Es war kein Zufall, daß man im vorigen Jahre eine Ausstellung von Ingres, in diesem eine solche von David in Paris veranstaltete. Müde der impressionistischen Zufälligkeiten, trat eine Reaktion zugunsten der klassischen Haltung ein, eine Tendenz zur Linie, zum Stil, und es begann ein neues Gefühl künstlerischer Verantwortlichkeit sich zu bilden.

Außer den großen Vorläufern vor hundert Jahren übte ein zu früh verstorbener erhabener Geist seinen starken Einfluß aus: Seurat, in dem die ersten Ansätze einer Stilisierung und Entmaterialisierung in unserm

modernen Sinne sich vorfinden. Es machte sich sodann der Einfluß Cézannes geltend, der nicht nur durch sein Gefühl für Ton von der Banalität zufälliger Farbenmöglichkeiten hinwegführte, sondern vor allem ein neues Gefühl für Form und Bildmäßigkeit anregte. Neben ihm begeisterte Henri Rousseau, den man fälschlich für einen Naiven hielt, durch die Kraft, mit der er eine im Sinne der Monet und Lépine erfaßte Naturskizze auf die Höhe des klassischen Bildes hob.

Inmitten dieser Anregungen wuchs Pablo Picasso heran, der durch seine spanische Herkunft in den Tendenzen einer klassischen Haltung bestärkt wurde. Die Unerbittlichkeit und Notwendigkeit seiner Linie führt ihn zu einer Art Kathedralenstil, an dem außer seiner persönlichen



PABLO PICASSO Mandolinenspieler, 1911

Großartigkeit die genannten Einflüsse und die der Skulpturen wilder Völkerschaften mitgearbeitet haben.

Während in ihm jener pessimistische und tiefe Zug früher spanischer Bilder sich kundtut, folgt sein Freund Georges Braque, an dessen Bildern mehr eine entzückende Oberfläche, eine seltene Kostbarkeit des Materials zu bewundern ist, den französischen Traditionen, wie sie in Chardin und Corot sich ausdrücken.

In Picasso und Braque finden die neuen Ideale der heutigen Pariser Malerei ihren schönsten und reinsten Ausdruck.

WILHELM UHDE.

GEORGES BRAQUE Landschaft, 1910

WLADIMIR VON BECHTEJEW Pferdebändiger

Gemälde.

AMIET, Cuno, Oschwand in der Schweiz.
Weinernte.*

BAUM, Paul, S. Anne bei Sluis.
Toulon, Nachmittagssonne.
Hyères, Nachmittagssonne.
Herbststimmung.

BARRAUD, Gustave, Genf.
Frauenakte.

VON BECHTEJEW, Wladimir, München.
Der Pferdebändiger.*
Billardspieler.

PIERRE BONNARD Schneewetter

BONNARD, Pierre, Paris.

Schneewetter.*

BOYER, OTTO, 1874—1912.

Aus Granada.
Aus Capri.
Stilleben.

Hay varias artes mas o menos dificiles, pero la mas dificil de todas es el arte de vivir á la delicia del momento, cual tiene el fin de vencer las desventuras de la vida y de la muerte.

Granada y el domingo de Ramas 1910.

Als Widmung von ihm geschrieben in seinem Buche „Fuegos fatuos".

BRAQUE, Georges, Paris.

Landschaften und Stilleben.*

VON DARDEL, Nils, Paris.

Stockholm.
Stilleben.
Knabe am Fenster.*
Beerdigung.*
Kirche in Senlis.

NILS VON DARDEL Knabe am Fenster

VERNER THOMÉ Aquarell

DERAIN, André, Paris.
Nackte Knaben.
Wintersonne.
Cadaquès.
Umgebung von Marseille.

VAN DONGEN, Kees, Paris.
Mutter und Kind.

ERBSLÖH, Adolf, München.
Der violette Schleier.*
Liegender Akt.
Landschaften.

FRIESZ, E. Othon, Paris.
Landschaften aus der Normandie.*

GERHARDI, Ida, Lüdenscheid.
Bildnis des Prof. Haym in Elberfeld.

GILLES, Arthur, Paris.
Stilleben.

GIRIEUD, P. P., Marseille.
Frau in Kimono.

GROSSMANN, Rudolf, Berlin.
Platz vor der Kirche.

HARDT, Ernst, Düsseldorf.
Landschaften aus dem Engadin.

HECKEL, Erich, Berlin.
Schwebebahn in Elberfeld.
Krankes Mädchen.
Blick vom Berg.
Badende am See.

HEIMIG, Walter, Düsseldorf.
Vor der Waldschenke.
Letzte Rosen.
Der heilige Sebastian.*

RUDOLF GROSSMANN Im Tiergarten

NILS VON DARDEL — Beerdigung in Senlis

HENRI-MATISSE, Issy-sur-Seine.

Badende Frauen.*
Die Brücke bei Collioure.*
La danse aux Capucines.*
Atelier-Interieur.*

Lucide tourment de trop comprendre. Un beau peintre, savant et sensible, se trouve paralysé par sa clairvoyance. Tout de suite il aperçoit ce qu'il va faire et comment il le fera: l'oeuvre est devant ses yeux, présente et parfaite. C'est pourquoi il évite de la réaliser; sa conception est d'abord si claire qu'il lui semble, en prenant ses pinceaux, qu'il va se répéter, et le tableau qu'il peint s'applique à différer de celui qu'il imaginait. — Les grands artistes sont en face de leur oeuvre comme d'une étrangère; ils n'en prévoient pas du premier coup toutes les démarches; ils l'épient se développer; ils la découvrent peu à peu passionnément. Matisse veut imiter cette ignorance merveilleuse, que sa trop nette conscience lui refuse; il espère la créer en lui artificiellement, en s'écartant de ce que lui impose sa nécessité intime, en choisissant une voie qui ne soit point celle qu'éclaire d'abord la perspicacité de sa vision. Mais, par ce geste de volontaire aveuglement, il échappe en même temps à sa spontanéité; il n'est plus poussé par rien, et l'on est gêné de ne sentir en ses toiles la dictée d'aucune obligation.

La gratuité de cette peinture se décèle à son caractère abstrait. Matisse peint à part des choses; non pas sans les regarder, mais en se retirant d'elles à quelques pas. Il recueille la sensation qu'elles lui donnent, l'emporte et, s'étant éloigné, la déplie soigneusement; elle est ample toujours, car il sait voir et le monde est pour lui le déroulement d'une étoffe épaisse et chargée. Mais parmi cette sensualité l'esprit s'insinue; il défait sa richesse contractée; il la clarifie, il l'épure, il l'articule, il la distille jusqu'à faire évanouir tout ce qui est lourd, trouble et charnel, tout ce qui manque à être rare. Puis, lentement, avec une complaisance protectrice, il recompose des images toutes dépouillées et subtilisées, toutes abstraites, bien qu'y tressaille encore parfois quelque lambeau de la sensation primitive. — Il est des peintres qui transposent d'un seul coup, sans l'analyser, leur sensation et qui en cherchent tout de suite dans un jet coloré l'équivalent plastique; il en est d'autres

qui travaillent en plein isolement des choses, n'imitant sur la toile que les fantômes de leur pensée. Matisse se distingue des uns et des autres: il puise dans la réalité la matière de spéculations picturales. De cette sorte d'abstraction découlent, joints dans une même conséquence, les qualités et les défauts de sa peinture.

HENRI-MATISSE Atelier-Interieur

La couleur de Matisse brille d'une splendeur intellectuelle. Elle a l'éclat muet de ces éblouissements qui naissent soudain dans l'esprit. Elle n'est pas dense comme les choses; elle ne pèse pas; mais elle recouvre la toile de sa minceur mate, elle répand en une fine couche sa nette et violente richesse Elle est immobile comme la pensée dont elle imite le fixe éclair; elle ne palpite pas parce que rien n'est pris sous elle qui respire; elle est un extrait étincelant et inerte. Le meilleur témoignage de son origine artificielle, c'est sa rareté sans faiblesse; elle ne cesse jamais d'être incomparable et Matisse préfère laisser des blancs plutôt que de les combler sans trouvailles. Ainsi se déroule, toujours parfaite et inanimée, cette couleur qui ne souffre pas de se laisser troubler par la terne effusion du réel. — Les Natures Mortes sont les meilleurs de ces tableaux: en effet le sujet déjà en est abstrait: les objets sont choisis et groupés selon leur importance picturale; et par cette adaptation préalable du modèle à sa future image, l'arbitraire est atténué. De plus dans les Natures Mortes, Matisse, l'ayant préparée à son gré, s'abandonne à sa sensation avec plus de confiance; il se laisse aller à la transcrire plus textuellement, il est gagné par la volupté que recèlent les choses; sa couleur se fait plus sourde, plus lourde, plus gorgée de matière.

Cependant il n'est sensuel que par accident, presque malgré lui. Quand il dessine, il redevient tout abstrait. Son dessin ne s'attache pas aux objets; il ne les déforme pas non plus pour les rendre plus expressifs; il n'est ni réaliste, ni lyrique: il se comporte à la façon d'une idée. Une idée est d'abord une certaine forme vide; on ne discerne pas son contenu; elle est l'attitude de l'indistinct; mais peu à peu elle se précise, c'est-à-dire qu'elle se multiplie intérieurement, que des détails, au dedans d'elle, viennent commenter sa généralité. De même dans la conformation du châssis ou de la feuille de papier qu'il adopte, Matisse, tout de suite, démêle une indication, dont son dessin va être le développement. En effet, le dessin naît peu à peu sous l'influence du cadre; il s'enroule au centre dans la position que lui suggèrent les dimensions extérieures; les lignes se compensent, se rappellent, expriment, chacune à un degré différent de complexité, le thème d'ensemble et font servir leur dissemblance elle-même à accentuer la même idée. C'est une variation complaisante; avec volupté les traits de fusain inscrivent les correspondances et les balance-

HENRI-MATISSE
Kaltnadelarbeit

HENRI-MATISSE — La danse aux capucines

ments, rythment l'équilibre, répètent les droites en courbes parentes. Ainsi le tableau s'imite lui-même en se multipliant au-dedans. Mais ses détails les plus particuliers toujours dérivent du schème initial et ils en gardent le caractère abstrait. — Souvent ce dessin atteint une grâce sévère et exquise, comme dans La Coiffeuse ou dans La Musique. Souvent aussi il a l'absurdité de la logique; n'étant pas embarrassé ni retenu par la réalité, il déploie une gratuite barbarie, comme dans le Nu à l'écharpe blanche.

JACQUES RIVIÈRE
aus „Etudes" Editions de la Nouvelle Revue française.

HENRIK SÖRENSEN — Nordischer Frühling

HERBIN, Auguste, Paris.

Stilleben.
Selbstporträt.*

HEUSER, Werner, Rom.

Kompositionen.*
Stilleben.
Selbstporträt.
Italienische Landschaften.

TEN HOMPEL, Ludwig, Düsseldorf.

Landschaft.
Weibl. Akt.

VON JAWLENSKI, Alexei.
Köpfe.*
Stilleben und Landschaften.

JOVENEAU, Jean, Paris.
Honfleur.

ISSELMANN, Ernst, Rees.
Landschaft mit Kühen.
Selbstporträt.
Landschaft, Frühling.
Bernsburg.

KAMPF, Eugen, Düsseldorf.
Landschaften.*

KANOLDT, Alex, München.
Stadtbild.
Dorf im Gebirge.
San Gimignano.
Alter Hof.
Kreuzgang.

KOHLSCHEIN, Hans, Düsseldorf.
Stilleben.
Schwemmereiter.
Porträt.

WERNER HEUSER Kreuzigung

EUGEN KAMPF Landschaft

KOHLSCHEIN, Josef, Neuß.

Brügge.
Erftlandschaft.

KOKOSCHKA, Oskar, Wien.

Bildnisse.*

KUKUK, Willi, Düsseldorf.

Landschaften.*

LAHS, Curt, Düsseldorf.

Eifelbilder.
Selbstporträt.
Stilleben.

LAURENCIN, Marie, Paris.

Ruhende Frau.
Stilleben.
Frauenköpfe.*
(Öl und Aquarell.)
L'Hôtel de la Marine.
Porträt Nils von Dardel.

HANS KOHLSCHEIN Studie

Cette jeune artiste apparaîtra, aux mieux renseignés, victime d'un malentendu qu'elle ne fit rien pour dissiper. Mlle Marie Laurencin, en automne dernier, participait à l'exposition intéressante, hardie, utile même, peut-être, mais à coup sûr compromettante, de la Section d'Or. Qu'allait-elle faire en cette galère? En effet, elle ne doit rien au cubisme. Elle n'est pas davantage redevable d'une discipline quelconque envers Robert Delaunay, de qui elle recevait, naguère encore, l'hospitalité en une galerie parisienne.

Le public la tient, tour à tour, pour dévouée au cubisme ou à l'orphisme, sur la foi de ses sympathies. Ces sympathies sont purement mondaines, le plus souvent; ou bien l'effet d'un gentil courage qui la conduit à se joindre aux plus rudement attaqués.

Il y a cinq ans, les toiles de Mlle Marie Laurencin voisinaient, aux Indépendants, avec celles d'Henri Matisse, de qui elle n'est pas plus la débitrice que de Picasso, dont l'oeuvre austère la rendit méditante.

WILLI KUKUK Park

Plus rouée, ou simplement moins incline à contrarier l'humeur commune, elle occuperait aujourd'hui une place enviable au Salon de la Nationale — n'y voyons-nous pas, cette année, ouvrir boutiques quelques beaux rebelles de 1906? Ils n'ont point changé, mais les fauves ne nous effraient plus. — Elle ferait, en outre, sinon sa fortune, du moins celle d'un habile marchand.

Mais le hasard en décida autrement, et, notoire, Mlle Marie Laurencin est encore peu connue. J'entends que nul ne l'ignore, mais qu'on la juge inconsidérément, et que peu de galeries sont riches de ses toiles ingénieusement naïves.

ANDRÉ SALMON.

MARIE LAURENCIN La dame au mouchoir

LEHMBRUCK, Wilhelm, Paris.

Halbakt.

LÉVY, Rudolf, Paris.

Landschaften aus Paris, Sanary* und Tunis.
Stilleben.

LIESEGANG, Helmut, Düsseldorf.

Dünenblumen.
Im Beguinenhof.
Bauerngarten.

OSCAR KOKOSCHKA — Bildnis der Else Kupfer

MACKE, August, Bonn.

Badende.
Indianer.

MACKE, Helmut, Crefeld.

Landschaften.

VON MALACHOWSKI, Maria, Brüggen.

Stilleben, Porträts.

MANGUIN, Henri, Paris.

Akt.

FRANZ MARC — Der Hirt

EDVARD MUNCH — Winter in Kragerö

MARC, Franz, München.

Der Hirte.*
Reh.

MAY, Heinz, Düsseldorf.

Kuhhirt.
Junge gegen Morgensonne.

MENSE, Carl, Düsseldorf.

Mädchen in der Dämmerung.
Badende im Strom.
Sonnenuntergang mit Brücke.
Herabkunft des heiligen Geistes.

MUNCH, Edvard, Moss in Norwegen.

Liebespaar. (1896).
Selbstbildnis. (Weimar 1906.)*
Winter in Kragerö.*
Hafen.

EDVARD MUNCH — Selbstbildnis

Et maintenant, fakirs voilés, spectres errants entre les piliers de cette demeure et qui, cachant vos cruelles mains, appairessez, par intervalles, — révélés, seulement, par l'ombre rapide que vous projetez sur les murailles. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.

Motto zu dem Kapitel Munch in Meier-Graefe: „Entwicklungsgeschichte".

Unzweifelhaft ist der interessanteste Künstler unserer Gegenwart der Norweger Edvard Munch. Ein aktuelles Thema. Der Impressionismus, sagt man, sei erschöpft. nun kommt der Expressionismus an die Reihe, und wenn das eine Wort auch ebenso unzulänglich ist wie das andre, so viel ist sicher und so viel sieht man überall, wohin man im modernen Kunstleben auch blickt: In der neuen Kunst handelt es sich nicht mehr, wie bei Manet und Monet, bei Liebermann und Slevogt, um die Gestaltung eines Sinneseindrucks (Impression), sondern um den Ausdruck eines vorwiegend inneren Erlebnisses. Der heimliche, nicht immer offen anerkannte Vater dieser Bewegung ist Edvard Munch. Als Vorläufer hat er vor zwei Jahrzehnten schon Dinge gegeben, die damals fast ganz unverstanden blieben, heute aber, angesichts der veränderten Situation, fast selbstverständlich, sicher aber im Rahmen ihrer Bewegung meisterlich wirken.

EMIL WALDMANN.

(Aus dem Kataloge einer Munch-Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden.)

HEINRICH NAUEN Stilleben

NAUEN, Heinrich, Brüggen.

Im Januar veranstaltet die Galerie Flechtheim eine Ausstellung der Nauenschen Werke von 1907 bis zu den soeben vollendeten Wandbildern für das Suermondtsche Schloß Drove in der Eifel. Diese Ausstellung wird nachher bei Cassirer in Berlin, in der Galerie Arnold in Dresden, der Galerie Caspari in München und bei Miethke in Wien gezeigt werden.

OPHEY, Walter, Düsseldorf.

Garten in Sorrent.*
Herbstphantasie.
Zigeunerin.
Stilleben.

PASCIN, Jules, Paris.

Reiter.
Mädchenakte.

PECHSTEIN, Max, Berlin.

Sommer.

VON PERFALL, Freiherr Erich, Düsseldorf.

Landschaften.

PABLO PICASSO Amor

PICASSO, Pablo, Paris.

Reiter am Meere, 1904.
Der Orgeldreher, 1905.*
Das Bild aus dem „Lapin agile", 1905.*
Porträt einer Dame in Hut, 1906.
Blick auf Paris, 1911.*
Mandolinenspieler, 1911.*

Imitant les plans pour représenter les volumes, Picasso donne des divers éléments qui composent les objets une énumération si complète et si aiguë qu'ils ne prennent point figure d'objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement.

Cet art est-il plus profond qu'élevé? I ne se passe point de l'observation de la nature et agit sur nous aussi famillièrement qu'elle-même.

* * *

Il y a des poètes auxquels une muse dicte leurs oeuvres, il y a des artistes dont la main est dirigée par un être inconnu qui se sert d'eux comme d'un instrument. Pour eux, point de fatigue, car ils ne travaillent point et peuvent beaucoup produire, à toute heure, tous les jours, en touts pays et en toute saison, ce ne sont point des hommes, mais des instruments poétiques ou artistiques. Leur raison est sans force contre eux-mêmes, ils ne luttent point et leurs oeuvres ne portent point de traces de lutte. Ils ne sont point divins et peuvent se passer d'eux-mêmes. Ils sont comme le prolongement de la nature et leurs oeuvres ne passent point par l'intelligence. Ils peuvent être émouvants sans que les harmonies qu'ils suscitentse soient humanisées. D'autres poëtes, d'autres artistes au contraire sont là qui s'efforcent, ils vont vers la nature et n'ont avec elle aucun voisinage immédiat, ils doivent tout tirer d'eux-mêmes et nul démon, aucune muse ne les inspire. Ils habitent dans la solitude et rien n'est exprimé que ce qu'ils ont eux-mêmes balbutié, halbutié si souvent qu'ils arrivent parfois d'efforts en efforts, de tentatives en tentatives à formuler ce qu'ils souhaitent formuler. Hommes créés à limage de Dieu, ils se reposeront un jour pour admirer leur ouvrage. Mais que de fatigues, que d'imperfection, que de grossièretés ?

* * *

Picasso, c'était un artiste comme les premiers. Il n'y a jamais eu de spectacle aussi fantastique que cette métamorphose qu'il a subie en devenant un artiste comme les seconds.

* * *

Pour Picasso le dessein de mourir se forma en regardant les sourcils circonflexes de son meilleur ami qui cavalcadaient dans l'inquiétude. Un autre de ses amis l'amena un jour sur les confins d'un pays mystique où les habitants étaient à la fois si simples et si grotesques qu'on pouvait les refaire facilement.

PABLO PICASSO Orgeldreher

PABLO PICASSO

Das Bild aus dem „Lapin agile“.

PABLO PICASSO Blick auf Paris, 1911

Et puis vraiment, l'anatomie par exemple, n'existait plus dans l'art, il fallait la réinventer et exécuter son propre assassinat avec la science et la méthode d'un grand chirurgien.

* * *

La grande révolution des arts qu'il a accomplie presque seul, c'est que le monde est sa nouvelle représentation.

Enorme flamme.

Nouvel homme, le monde est sa nouvelle représentation. Il en dénombre les éléments, les détails avec une brutalité qui sait aussi être grâcieuse. C'est un nouveau-né qui met de l'ordre dans l'univers pour son usage personnel, et aussi afin de faciliter ses relations avec ses semblables. Ce dénombrement, a la grandeur de l'épopée, et, avec l'ordre, éclatera le drame. On peut contester un système, une idée, une date, une ressemblance, mais je ne vois pas comment on pourrait contester la simple action du numérateur. Du poin de vue plastique, on peut trouver que nous aurions pu nous passer de tant de vérité, mais cette vérité apparue, elle devient nécessaire. Et puis, il y a des pays. Une grotte dans une forêt où l'on faisait des cabrioles, un passage à dos de mule au bord d'un précipice et l'arrivée dans un village où tout sent l'huile chaude et le vin rance. C'est encore la promenade vers un cimetière et l'achat d'une couronne en faïence (couronne d'immortelles) et la mention Mille Regrets qui est inimitable. On m'a aussi parlé de candélabres en terre glaise qu'il fallait appliquer sur une toile pour qu'ils en parussent sortir. Pendeloques de cristal, et ce fameux retour du Havre.

Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres.

Les mosaïstes peignent avec des marbres ou des bois de couleur. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales; sous la Révolution française, quelqu'un peignit avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux-cols, du papier peint, des journaux.

Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste, que l'on mesure la valeur d'une oeuvre d'art.

Contrastes délicats, les lignes parallèles, un métier d'ouvrier, quelquefois l'objet même, parfois une indication, parfois une énumération qui s'individualise, moins de douceur que de grossièreté. On ne choisit pas dans le moderne, de même qu'on accepte la mode sans la discuter.

Peinture... Un art étonnant et dont la lumière est sans limites.

GUILLAUME APOLLINAIRE.

WALTER OPHEY — Garten in Sorrent

PURRMANN, Hans, Paris.
Stilleben und Landschaften.

REICHEL, Carl Anton, Salzburg.
Landschaften.

REYLÄNDER, Ottilie, Rom.
Stilleben, Landschaften,* Taubenbilder.

ROHLFS, Christian, Hagen.
Westfälisches Bauernhaus.*

SCHELFHOUT, Louis, Haag.
Landschaften aus der Provence.

SCHULZE-SOELDE, Max, Düsseldorf.
Bildnis des Herrn B.

SÖRENSEN, Henrik, Kristiania.
Nordischer Frühling.*

RUD. GROSSMANN — Im Tiergarten

SOHN-RETHEL, Alfred, Berlin.

Kaukasierin.
Bildnis seines Bruders Otto.
Junges Mädchen mit Früchten.

OTTILIE REYLÄNDER — Citronenbaum

CHRISTIAN ROHLFS

Westfälisches Bauernhaus

KARLI SOHN Akte

SOHN, Karli, Rom.

Akte.*
Arbeiter im Palmenhain.
Erinnerung an Tunis.
Landschaften.

SOHN-RETHEL, OTTO, Anacapri.

Auferstehung, 1905.*

STEIN, Otto Th. W., München.

Bildnis Theodor Däublers.*

Erkundung

Ein Kapitel Autobiographie (aus den Neuen Blättern).

Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat!
Goethe.

Wo ist der Mond? Die Wogen vom offnen Meer umglühten mit grünlichem Gischt den ausgestorbenen Molo. Von ferne gewahrte ich schon, dort einsam, das nahende Wasserentflammen: die Spitzen der Wellen sind leuchtend, die Mulden davonfunkelndes Gluten! Ein unterseelisches Glühen erfüllte die blühende Nacht. Ein überseelisches Fühlen gebar unsern innern Mond. Ich wußte wohl: der Ozean erleuchtet sich selbstherrlich und weither aus lebendigen Schlünden. Ich wandelte lange und stumm am Ufer des grünglühenden Meeres; ich kam versunken, allein, durch liebliche silberne Haine. Die Ölbäume kannte ich längst: im Winde kommen sie immer sanft, ganz nahe an mein Wesen heran. So sammelte ich mich wieder unter Bäumen. Überall glühten Würmchen und blitzten ihr sprühendes Grün durch wiegsame, schimmernde Äste. Sie waren mir zugleich Laub und Blüte der Frühlingsnacht und schwirrende Tierchen: Wanderer, Mond

OTTO TH. W. STEIN — Bildnis des Dichters Theodor Däubler

und Sterne in einem! Das Grün war so zart, wie es die Toten zu erreichen suchen, wenn sie uns erscheinen dürfen. Nun wurde mir bewußt, wie es kommt, daß die Nacht um die Polstille erdämmert, selbstfunkelnd wird. Ob in den Glühwürmchen nicht ihr eigenster Wunsch verwinzigt und doch erfüllt vor uns herumflimmert? Ich sann darüber nach. Der Ozean wellt vom Tropenland her das innigste Walten im Urwald empor in die blühende Nacht. Dazwischen wandeln wachsame Augen und verkünden das Schaun. Die Erde verinnerlicht das Wesen der Pflanzen und Tiere, erleuchtet über unsern Trieben den Hüter der Schöpfung! Wir Menschen sind eine der unzähligen Feuerwanderungen der Sterne. Auch die Erde ergibt sich an die Flamme. Voll schimmernder Demut erfüllt sie die strahlende Nacht. Die Glut einsamer Stunden umhüllte auch mich, soweit ich furchtlos bleiben konnte. Des Menschen Angst hatte ich ja bereits als Kind kennen gelernt.

So glühn wir denn fort und fort in uns selber: so still wie ein junges Mondfunkeln soll unser Geheimes Ich sich erleben und lenken, die eignen Wege beleuchten können! Wir werden aber wenig träumen, denn wir könnten uns dabei versäumen!

Die leuchtende Wonne des südlichen Sommers überwogte mich nächtlich und geheimnisvoll. Das sanfte Grün der zerklüfteten Ölbäume besprenkelte die Wiese im Schatten mit zitternden Silberscheibchen, als der Wind fast täglich abnahm und der Mond seiner Vollendung zuschwoll. Und es leuchteten meine Gedanken immer mehr beim Betrachten der Glühwürmchen. Und wieder schwellte das Meer lauere Hauche heran, und das Zitterlicht der Silbersichel begann leise zu schwinden. Ich weiß nicht mehr, was ich damals gedacht habe, doch ich erinnere mich, daß meine Gedanken nächtlich waren und daß ich glaubte, daß ich mich nur des Nachts höherschöpfen könnte. Und ich belauschte meinen Traum und erlauschte, was der Traum war: der Versuch, den Menschen und Tieren in der Nacht ihr leuchtendes Leben zu lassen! Der Schlaf ist der Retter vor dem täglichen Tode: er führt uns vom Tagesabend zum Sonnenmorgen. Denn das wußte ich wohl: wir sind die Kinder des Lichts! Und was verewigt das Sterben? Das Bewußtsein, daß wir sterben werden, gebiert die Idee der Unsterblichkeit! Die Fähigkeit, Gespinste zu verhäkeln, Gespenstern Lebendigkeit zu verleihen, erreicht in uns die Zuversicht, daß es ein Ewiges gebe. Sind wir nun Menschen geworden, um Gott zu verstehn, oder ist Gott nur das Erwachen einer reinmenschlichen Anschauung? Ich hielt für einen Augenblick die selbstleuchtenden Glühwürmchen für vollendetere Weltchen als den Menschen und konnte meine Gedanken nicht für ewiger als eine verwehende Jahreszeit halten. Eines aber stand fest: wenn sich im Menschen alle Flammen des Daseins zusammengefaßt hatten, um den Mann grade emporzurecken und ihm dann das Weib nachzuschmiegen, so konnte ich nicht mehr glauben, daß wir uns zum flammenden Fluge zusammenrunden oder leiblich zum Dahinwehn veredeln würden, sondern daß unsre Zukunft nicht uns selber, wohl aber einem Abgrund unter allen Leibhaftigen zudunkelt! Die Furcht vor dem Ende des Bewußtseins ist tiefer als die Sehnsucht nach der irdischen Vollendung. Die Macht, an sich selbst zu schöpfen, ist verlockender als die Wunscherlebnisse beim Sichemporwiegen über die Gebirge der Erde. Wir entsprangen der Angst, als sich die Geburt der Furcht ankündigte: und die Ewigkeit winkte uns heran, sowie wir die Sehnsucht nach dem Hinanwehn verblassen ließen. Wir wittern, was wir werden, nur sträuben wir uns dagegen, da wir noch der Sonne Tagesdankbarkeiten zollen. Aber ich bejahe die Nacht: die Nacht, in der sich die Gestalteten nicht mehr gewahren, der Mann bereits die ihn erwartenden Gewaltungen ahnt, das Weib sich seiner Einzelkeit entwiegt; und ich deute auf das Dunkel: die Dunkelkeit, in der sich die geschlechtliche Verwundrung verwurzelt; und ich verwirkliche die Finsternis, in der wir, wie entwesentlicht, entselbstet, aus den innersten Wechseln entwirrt, ins Ewige Verwehen eingewebt, verschwinden.

Die Sonne hat alles Wesentliche geboren: der Norden soll uns vollenden! Der Föhn entschwebt der Sonnensee mit goldnem Tosen. Des Südens glühendes Erbarmen verschwendet seine Leidenschaft in waghalsigen Sommerwolken: das kalte Land entzückt sich in Gewittern. Den hohen Norden vergolden noch emporgehobene Tropenatome. Indiens Flammen haben strahlendes Erbarmen. Der Welschwind windet sich durch die wartenden Halden tannenbewachsner Mitternachtstäler. Müde stürzen die Völker herab in die Niedrungen des Südens: aber rastlos ziehn Wallfahrer, das Sterben vertreibend, nachtwärts. Wir trachten den Schmerz zu betäuben und verflüchtgen den Schnee. Wir kämpfen an gegen das Leid, da zernebelt das Eis. Doch fürchten wir den Schnee, so überfüllen wir selbst den Süden mit fürchterlichen Übeln.

Ich aber kenne schon den eignen Norden und frage mich wohin? woher?

Und ich denke teleologisch: Erde, Muttererde, aus deinen Feuereingeweiden hast du den Mond geboren; und dieser Mond stellte sich zwischen dich und die Sonne; und dieser Mond nächtigte mit deinen Tagesregungen, denn in dir regte sich die Vision des Lebens; und der Mond half dir, wenn deine Tageswagnisse, Erde, die ganz schwach erwacht waren, abends erschlafften; und er, der Mond, faszinierte sie, daß sie nicht bis zum Anbruch des Arbeitstags völlig entschlafen sollten. Und heute, Erde, ist der Mond, der vermeintliche Mittler, tot. Das silberne Zeitalter zerschleierte und ließ den Ölbaum auf Erden zurück. Und das Sterben, Erde, zerschmetterte deine Wesenvisionen. Doch sind sie jetzt kraftvoll als handelnde Tageswandrer gestaltet, und ihr wahnhaftes Mondeswandeln schmachtet noch fort in unsern Träumen und taumelt dahin durch den Schlaf.

Erde, Erde, du willst allen deinen Leidesleibhaftigen einen andern Mond gebären! Und der Neue Mond soll den Tod überwinden. Und der Mund dieses Mondes ist da: du hast ihn, Erde, aus den Klammern deiner Erstarrung erbarmungsvoll hervorgegeistert; und er sagt: Entsagung des Tages! Er verneint den Schein, um das Nichts, das ihn, gegen die Ewigkeit gerichtet, hervorbringt, zu vernichten. In milder, blauer Tropennacht erscheint sein milchblaues Eigenlicht. Wir ahnen seine Ankunft und wandeln uns erwartungsvoll. Da mäht er schon als Silbersichel das Kraut der Sterblichkeiten dahin. Und dann gewahren wir ihn und empfangen seine Wahrheit. Und dann verläßt er uns, leichtspöttisch lächelnd und zugleich zufrieden, da er bald seine Ruhe wieder erringen wird. Und die Wurzeln des Unheils wuchten und treiben, nur wechselweise geschwächt, nach dem Buddhaverschwinden, abermals empor! Der Tag hatte die Nacht überragt! Die Wagnisgestalten lagen geschlagen da. Da schuf sich aber das Dunkel andre Wahngewalten und das Karma der Übertrumpften gab ihm die Kraft zur Verleiblichung von jungen Wahrheitsertragern und Wahnwallfahrern. Heldengeschlechter erklommen die metaphysischen Vorbedeutungen der Gebirge Irans. Damals erblaute der Geist des Mannes und trennte sich sternedurchlebend von der klebriggelben Erde. Das Weib weilte weiter auf wirren Wegen des Werdenden. Damals errang sich eine Rasse geistig. Heute aber krampft das Karma den Mann zurück in die Umarmungen seiner eignen Weiblichkeit. Erbarmen möchte ich schrein, wenn ich als Jüngling in die unklaren Seelen meines eignen Geschlechtes wittre!

ERNESTO DE FIORI
Jüngling (Abguß)

In Iran aber verweichlichte die Welt, von Weiblichkeiten überwältigt. Da tat das Dunkel einen Mund auf: und da sprach der Mann; und er sagte: Tat! Und da strahlte die Nacht, wie wenn der Mond noch rot empordämmert; und diese Sprache des Bluts und der lebendigen Liebe überkamen alle, die da wahrnehmen konnten; und das Wort wanderte nachtwärts. Aber die Flamme erblaßte im Lande, da sie emporwallte, und aus ihr stieg der wirkliche Mond bleich und todverheißend empor und übersilberte die siegreiche Wüste. Alles, was wird,

kann auf Erden nur angefangen werden. Und da ich jetzt den Mond sehe, so erinnre ich mich; denn der Mond, der Vollstrecker des Todes, ist auch das Sinnbild des Entsinnens! Der Mond, die Ruine aller Zeiten über uns. Und so spricht in mir der Dichter, der nicht stirbt, das Lyrische Ich, im Kampfe mit Epen und Dramen: ein Ölbaum spiegelt sich in einem Silberweiher. Alle Tiere, deren Seelen der Geist, der sich im Blauen erschaut, erdwärts abwirft, schwelte der Wind des Werdens einem Sange entgegen, den die Weiblichkeit der Welt in einem Lied zu den Sternen emporschweifen ließ. Denn auch die Weiblichkeit der Erde hörte ihr tiefes Wort. Orpheus verweltlichte die Weihe des reinen Geistes.

Er war der vollen Leibhaftigkeit des Weibes inne, und seine Seele war die See, in die sich des Löwen Rhythmus überstürzte, die Windhaftigkeit der Urwaldkatzen schnellte, des Tigers Sturmhast sauste, in der die altbelasteten Drachen und Lurche untergingen, die Gleichgültigkeit der Schwäne dahinsegelte, die Komik der Enten sich breitmachte, der Übermut der Störche seine Ergötzlichkeiten vervielfältigte: er war der Dichter der beharrenden Wesen; er sah, was der Mann, der danach sprechen sollte, seiner Endlosigkeit überließ.

Ich will noch mildes Mondlicht in meinem Olivenhaine verschwenden, denn feierlich entsinn ich mich Orpheus, da er Pan verstand, den ja der erste Mensch gekannt hatte.

Die Sterne und alle Monde, die große Sonne vor allem, spenden der Erde rhythmische Ansätze zur Entflammung ihrer ragenden Tagesgestalten und nachschweifenden Traumesgebärden. Die unendliche Rückkehr von Morgen und Mittag, das langsame Sichverdünnen des Abends und die herrliche Auferstehung der Nacht bewahren den Erdengestaltungen Haltung und Dauer. Den unendlichen Abenteuern der Sternbilder, die um unsre Milchstraßen herannebeln, der furchtbaren Jugend unsrer Ruhe im leuchtenden Weltensturz entwebt die Beseelung aller unerreichbaren Tageserfassungen ins mannigfaltige Dasein.

OTTO SOHN-RETHEL, Akt

Pan heißt die plötzliche Sinnfälligkeit der irdischen Sternenerlebnisse in Pflanzen und Tieren! Mensch nennt sich der Mund, der den Namen Pan ausspricht. Orpheus begeistert der Gesang der ahnungsvollen Verwandtschaften. Orpheus aber will der Nacht das Weihelied der Erde spenden: Orpheus muß seiner Heimat Dankgesänge Sonne und Sternen darbringen. Pan ist im Erhaschen gewandt: sein Wesen schmiegt ja das Wechselnde an das, was heranwachsen und verweilen kann!

Der panische Schreck ist das Erscheinen alles Fühllosflüchtigen. Pan faßt, was dem Walde nah ist. Pan umklammert Orpheus' Sang, der der Wildnis entwallt. Ecce Tragödia: Panisken entwimmeln dem Schilfe; Mänaden durchlachen die Halden; Orpheus' Ansprache an den Abend verblaßt. Aber die Erde, die ursprünglich bloß die Nacht aus sich selbst entnahm, erkundet nun im eignen Sang das Jenseits, das sie glühend über den Sternen, die alle irdischen Wandlungen gebären, für ewig festgesetzt hat.

Sternbilder braucht meine Phantastik: nachts geschehn die großen Geburten: es wird dunkel, wenn der geläuterte Geist Irans leuchtend Hellas, das Land der irdischen Vollendungen, unbewußt verachtungsvoll, aber vom erhabendsten Karma getragen, überfliegt. Das Meer zwischen Asien und Hesperiens Wolkengebirgen ist eine tragische Tagessee. Irans Nacht, die sein wagendes Volk nächtlich geschwängert hatte, erwacht dereinst, nach einem Fluge ihres Großgeistes durch ferne Nebelwelten, abermals unter leuchtendem Eise und flammenden Gletschern.

Das sagte ich, als ich wollte, daß Ahrimans Nacht anerkannt erstrahlen sollte. In Ormuz lodert Sonnengold, aber auch das Dunkel durchfunkelt ihn urverschluchtet.

* * *

Das Wort ist der Norden aller Sprachen.
Wir segelten so maßvoll wie die Stunden vergehn!

Die Zeit, unser Innerstes, wird dereinst die ganze Welt mit sich fortnehmen. Denn wir werden fliegen: Aber nicht in Sturmeseile, dazu haben wir bereits zu viel eigenste Zeit in uns versponnen, durchunddurcherlebt! Die Sprachen werden wir abstreifen: Schwerschwebende Vögel können sie überkommen und sich daran emporreden: dafür werden wir auffliegen! Die Indianer Nordamerikas kamen von Vögeln her: warum konnten sie nicht fliegen? Vielleicht waren sie nicht ganz ausgesprochen; haben sie sich ihre Natur selbst ausgeredet!? Jedenfalls mußten sie zugrunde gehn, um uns ihr Karma zu hinterlassen. Nur so erfassen wir unsre amerikanisierende Barbarei: möglicherweise auch die Flugzukunft. Nur müßten wir nun auch heimlicher, unparlamentarischer werden, bis das Überkommne, Längstzerstörte, Urwälder festsetzen wird! Schonen wir auch aus diesem Grunde die Neger und die allzu tief stehenden Wilden überhaupt. Ihr Gespenst würde uns gewaltsam hinabreißen.

Eine Mauer ergraut in meinem Traum. Indiens Mystik war mechanisch: wir haben uns christlich von der Gerechtigkeit emporgesungen; das Erbarmen hat uns begnadigt. Die Mystik ward männlich: wir freien die Unendlichkeit. Aber mein Karma überragt mich! Mechanik, ohne Mystik, bemächtigt sich der abendländischen Menschen. Mündigkeit, Mehrheiten, Meinungen werden eine Mauer.

Wer vermag es, das Karma zu benagen? Der einzelne Mensch vereitelt seinen Rückprall metaphysisch beinahe vollständig. Die nordindischen Sekten, die an ein persönliches Weiterleben der Seele nicht glaubten, können keinesfalls andrer Meinung gewesen sein. Die mechanische Anschauung vom Karma wird Moral und Zucht erzwingen, nur muß sie den Egoismus unmittelbar treffen: daher die Anschauung eines am Einzelnen haftenden Karmas. Ich aber glaube nicht an die Unüberwindlichkeit, an die karmische Haft der menschlichen Seele, wohl aber an ein Karma in der Geschichte! Vielleicht gibt es nach dem leiblichen Tode Übergangsstufen, Trennungssphären, vielleicht mag da im Urdunkel das Karma mechanisch weiterwirken, sich fortvervielfältigen. Für mich bleibt jedoch Karma eine Abstraktion, die uns helfen kann, die Geschichte der Völker aus ihrem religiösen Seelenleben und ihren geschlechtlichen Wandlungen herauszudeuten. Auch ethisch müssen wir es verwenden: ich bin überzeugt, daß jede Rasse, wie sie ihre höchsten Fähigkeiten in Helden und Genies sich vorkristallisiert, so auch in Verbrechern und weibischen Weichlingen ihre gesellschaftsfeindlichen und daher berechtigten Einzelheiten absondert. Der Verbrecher ist somit metaphysisch geheiligt und in der Gesellschaft doppelt unentbehrlich. Gebiert doch auch die Angst vor ihm Gesetzestafeln, vor denen sich der Bürgersinn willig fügen wird. Und diese Schranken, die nur durch den Verbrecher erworben werden können, sind für jede Gemeinschaft unentbehrlich. Sollte übrigens nicht nach und neben der Sprache, die ja an jeden mittelmäßig befähigten Menschen große, unbewußte Mitarbeit des Gedankenlebens stellt, die Angst vor dem Strolche eines der stärksten Mittel zur Erweckung der wirksamen Verstandeskräfte gewesen sein? Weh uns, wenn wir jemals eine zu vereinfachte, unentwickelte Sprache für die ererbte einsetzen wollten: Weh uns, wenn unser Leben allzu gefahrlos verlaufen könnte!

Am Verbrechen darf schon aus diesen Gründen keine Rache genommen werden; den Mörder hinrichten heißt: die Belastung seiner Rasse, die sich an ihn geheftet hatte, wieder der Gesamtheit zurückerstatten, um neue ähnliche Ansammlungen niedriger Begierden im einzelnen anzubahnen. Da kann man bereits von Karma reden! Zur Ethik übergehend, will ich noch folgendes erörtern: wir werden wahrscheinlich nicht selbst die Folgen unsrer Handlungen zu tragen haben; und das ist wunderbar und würdig! Wohl aber hinterlassen wir, jeder einzelne, wie wir das Karma Tausender auf uns nehmen mußten, Späterkommenden, einzelnen und schließlich Gesamtheiten die Fortsetzung unsrer Einbeziehungen in Geschick, Gesellschaft und Nachkommenschaft; und zwar wirkt ein einzelner bestimmt sehr rasch sowohl auf seine Verwandten, die ihm bekannt sind, als auch auf die, mit denen er nur unbewußt karmisch verbunden bleibt. Bei Lebzeiten, wie kurz nach dem Tode, macht sich das Karma jedes Menschen im Bezug auf andre deutlich bemerkbar; später verwebt es sich mit andern Geschicken und geht schließlich im Schicksal seines Volkes mit Rückwirkung auf kommende Rassenzusammenraffungen unter. Werden alle Menschen dereinst das Karma vereint zerschmettern können? Wenn es eine Freiheit gibt: ja?! Es ist eine Forderung der Ethik, daß alles

GEORGES MINNE — Auferstehung (Marmor)

Mechanische überwunden werde: auch die Gerechtigkeit soll erst durch die Gnade vollendet werden! Vielleicht ist die Hoffnung, daß wir dereinst überhaupt keine Gerechtigkeit mehr brauchen werden, im höchsten Sinne des Wortes vornehm!

Bin ich Monist oder Dualist? Noch eine nächtliche Frage am Strande des Meeres! Was sollen da alle menschlichen Vorstellungen? Behelfe, Behelfe, um sich unter Sternen auszukennen! Für die erkennenden Menschen auf Erden steht der Nordstern still, gewöhnen wir uns somit, eine Richtung einzuschlagen! Jeder Stern mag seinem Ziel zuwandern: Vielleicht tasten wir uns da an eine übermenschliche Vernunft heran.

Ein Dunkel erhält alle Lichter. Auf unendlicher Stummheit beruht unser Hilferuf. Herrliche Heiterkeit umstrahlt das Leid, keine Antwort geben zu können.

Ethik bestimmt mich unbedingt zum Dualisten! Und die Tatsache, daß ich Dualist bleiben will, erweist meine Befähigung, mich in Ethik zu vertiefen.

Ein Zweifel: Meine Art zu denken führt mich immer wieder auf die parsische altpersische Tag- und Nachtlehre zurück. Die Idee der strahlenden Nacht Ahrimanns beherrscht mich ganz. Sollte diese erleuchtete durchtagte Nacht nicht schließlich meinen Dualismus unterwühlen?

* * *

Ein leichter Südwind kühlt die Sommernacht. Wohl überweht er uns mit weißen Wolken, voll von bleicher Geschmeidigkeit und wunderbarer Anmut. Doch schon bannt der Mond die hohen Wanderwarten in marmorne Stille, und die niedern, milchigen Nebel verflüchtigt eine frischaufgesprungne Seebrise. Und so schimmern denn vollkommengoldne Sternchen aus lauem Blau herab in unsre untre Opalluft. Meine geliebten silbernen Ölbäume flimmern und lispeln immer von ihrer Zufriedenheit: und die ragenden Zypressenbeugen sich langsam nieder, als sagten sie Ja! Vielleicht, weil mir der Wind immer, wenn ich über etwas nachsinne, ins Gesicht wehen muß: und wahrscheinlich meinen sie Nein!

Das ist das schönste Stück Welt, das ich erleben kann: ich will meine Heimat an mein Wesen drücken und glücklich sein und nicht dran denken, daß ich die Erde einst verlassen muß! Warum begnüg ich mich mit einem Haine, einer Bucht und einem fernen Leuchtturm? Woher die Ruhe bei so kurzer Frist? Weil meine Ruhe nicht mehr Ich ist, sondern weil sie weiße Segelfahrten um gischtumwippte Klippen, silberne Einsamkeiten über lauten Märkten, dahinschweifende Einbildungen heranreifender Jünglinge leitet und weitet!

Averroës, Zerstückler der Seele, ich fürchte mich vor dir! Und doch, nun muß ich mir meine unheimlichste Einsicht gestehn! Wir Seelen vergehn, verwehn! Nur einmal bin ich: und daß ich gerade jetzt bin, ist das Wunder! Und nicht bloß augenblicklich, sondern auch hier: ich habe meine Heimat, ein Stück von mir, in das ich hineingeboren wurde! See, See, ich seh dich an und sehne mich dennoch nach dir. Denn auch du, Windsee, willst in mein Wesen einwehn. See, See, hier bin ich mit dir allein, und meine Ruhe, die nicht mehr Ich ist, weil sie dort, wo ich nimmer sehn kann, dunkel, dunkler als dunkel erdunkelt, fühlt die Schwere des Ozeans und wird erleichtert durch das Wissen von den Sternbildern, die sich im Ozean spiegeln. Denn Ozean, dich selberentrollender Ozean, ich bin ein Dichter, und du gleichst mir nicht! Du wirst bleiben, aber aus mir spricht die Ewigkeit. Die Dunkelheiten, die sich unter mir verschluchten, wiegten dich, Meer, als du Odysseus trugst, und ich erinnre mich, wie ich unendlich früh bestimmte, mit Homer zu werden. Und so graute ich auf in allen Gefährten des Atriden hier und ich erschaute mich in ihm selber, wie heute, unter Zypressen. Gibt es ein Sterben? Eine Hierarchie Sterbender! Nicht viel verweht von mir: nur wenig zieht sich von meinem Sonnensonderbaren zurück ins Dunkel, wo alle, die den Tag durchwallen, auch als Dunkelheiten durch das Dunkel funkeln.

THEODOR DAEUBLER

GEORGES MINNE
Kniender Jüngling (Marmor)

STERN, Max, Düsseldorf.

Ulanen.*
Blumenverkäuferinnen.
Konzert in den Dünen (England).

MARIANNE VON WEREWKIN

Abend

THORN-PRIKKER, Jan, Hagen.
Christi Einzug in Jerusalem.*

DE VLAMINCK, Maurice, Paris.
Landschaften aus les Andelys.

VON WAETJEN, Otto, Paris.
Aktstudien.*
Landschaften aus Le Hâvre.*

VON WEREWKIN, Marianna, München.
Abend.*
En soirée.
Frühlingssonntag.

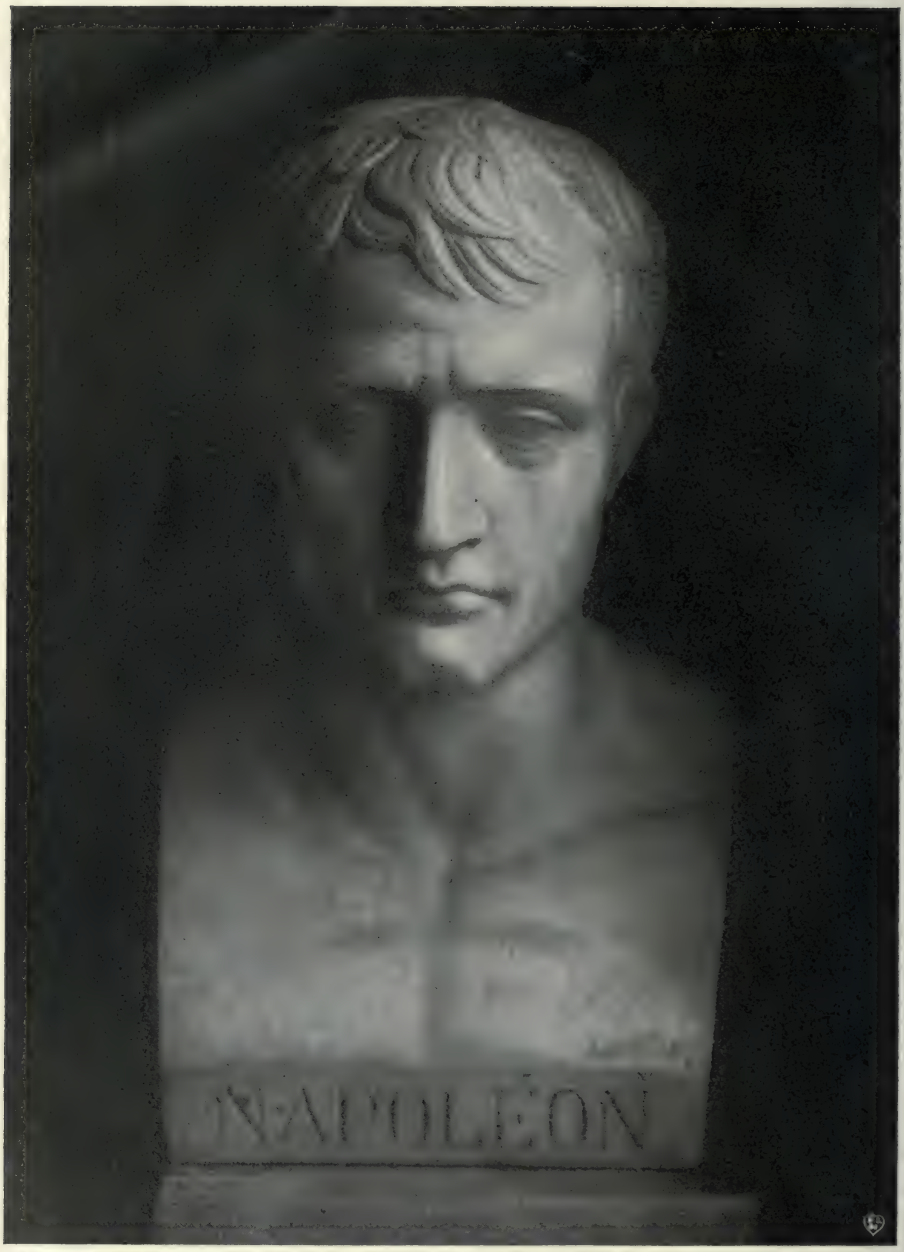
WESTENDORP, Fritz, Düsseldorf.
Bauerngarten.
Blumen am Fenster.*
Pont neuf.

WOLFF, G. H., Barmen.
Fernande.

FRITZ WESTENDORP Blumen am Fenster

OTTO VON WAETJEN Le Hâvre

OSKAR KOKOSCHKA — Der Tänzer Nijinsky



ANTONIO CANOVA

Napoleon (Marmor)

CANOVA, Antonio.* 1757—1822.

Napoleon, Marmor.*

Aus den „Schattenbildern“: NAPOLEON.

Schon Goethe hat sich über die Weisheit: „Für einen Kammerdiener gibt es keinen Helden“ tüchtig geärgert und laut erklärt, daß dieses immer nur die Schuld des Kammerdieners wäre, der über dem Allzumenschlichen seines Herrn, das er täglich sieht, größenblind geworden sei. Wer über einem Menschen in Unterhosen den Sieger von Austerlitz vergißt, der hat eine Lakaienseele und ist zu nichts Größerem geboren, als großen Herren die Stiefel auszuziehen und abzuputzen. In unserer die Helden hassenden Zeit haben wir Napoleon, den Heine und Byron immer nur den Großen schlechthin nannten, mehr als uns recht war, mit Kammerdieneraugen betrachten sehen, so von Shaw, dem nichts zu groß ist, um es nicht klein zu kriegen, so von Sardou in seinem Kulissenreißer „Madame Sans-Gêne“ und von manchen anderen. Nicht mehr mit der Kinderphantasie unserer deutschen Pastoren vor hundert Jahren haben die Schreiber unserer Zeit Napoleon geschaut, etwa als einen Werwolf, der von Menschenblut lebt oder ein wildes Tier, das aus der Felseneinsamkeit Korsikas ausgebrochen war, um Europa zu dezimieren und die Welt auf den Kopf zu stellen.

Nein, im Gegenteil, man hat in unseren Tagen den gewaltigen Zwergen, der am Anfang unserer ganzen bürgerlichen Zeit steht, für diese jetzige Bürgerwelt zurecht photographiert, ihn vermenschlicht und unter uns andere gebracht, ihm bestens sein Absonderliches, nicht sein Ausschließliches abgeguckt. So bekamen wir einen Napoleon zu sehen, wie er noch heute unter uns herumlaufen könnte, ohne sehr in der Menagerie der Menschen aufzufallen: einen Mann, der gern schnupfte, viel und alles durcheinander aß, Käse nach der Suppe und Äpfel zum Schellfisch, der bei dem Schauspieler Talma Stunden im Repräsentieren nahm und einen dicken Bauch hatte, der eifersüchtig und abergläubisch wie ein Italiener war, parvenühaft seine Familie auf alle Throne Europas zu kleben suchte, der französisch sprach wie ein Bauer hochdeutsch, der die Schlacht bei Leipzig infolge von Magenschmerzen verlor und sich auf der Insel Sankt Helena mit dem gleichen Ungestüm mit einem unbedeutenden Gefängniswärter wie einstmals mit Blücher oder dem Kaiser von Rußland herumzankte.

Diese verkleinerte Photographie fängt das Rätsel Napoleon noch weniger ein als das Zerrbild, das die deutschen Freiheitskämpfer anno 1813 sich von ihm machten, die ihn als Vernichter ihres Vaterlandes, als Lügner und falschen Propheten gehaßt haben, wie noch keiner in Deutschland gehaßt worden ist. Was er zunächst als Testamentsvollstrecker der französischen Revolution allein für Gutes über Europa gebracht hat, das sah man damals im Rausch des Patriotismus noch nicht. „Attila! Attila!“ sollen ihm die Studenten zu Jena nachgerufen haben, dieselben vielleicht, die zehn Jahre darauf unter Metternichs Knutenwirtschaft sich fast nach dem fremden Tyrannen zurücksehnten. Der einzige Mann von Bedeutung in Deutschland, der den allgemeinen Haß gegen Napoleon

---

* WIE CANOVA NAPOLEON PORTRÄTIERTE.

Canova hat über die interessanten Porträtsitzungen mit Napoleon genau Buch geführt. Diese Aufzeichnungen kamen in den Besitz des Herzogs von Litta, dessen Neffe, Henri Prior, sie dem französischen Historiker Welschinger übermittelte, der sie soeben veröffentlicht. Napoleon, der Canova sehr schätzte, ließ ihn bitten, nach Paris zu kommen und ihn zu porträtieren. Canova zögerte, da er in Napoleon den größten Feind seines Vaterlandes erblickte. Erst dem Zureden des Papstes Pius VI. gelang es, ihn zu der Reise nach Paris zu bewegen. Ende September 1802 langte er dort an. Seine erste Zusammenkunft mit dem Modell war kurz aber entscheidend. Er war von dem „klassischen Kopf“ Napoleons begeistert und schrieb sofort an einen Freund: „Der Kopf eignet sich ausgezeichnet zum Modellieren“. Während der Sitzungen scherzten sie mit Josephine und besprachen politische und künstlerische Fragen, so z. B. den Wert des Nackten in der Kunst, das Napoleon verurteilte, Canova aber eifrig verteidigte. Wenn es nach ihm gegangen wäre, so hätte er Napoleon nackt auf seinem Pferde dargestellt.

nicht mithassen konnte, ist bekanntlich Goethe gewesen, der so begeistert von dem persönlichen Reiz des Kaisers war, daß er — die Geschichte hat kein größeres Kompliment für Napoleon! — lange überlegte, ob er nicht sein Vaterland aufgeben und nach Paris ziehen sollte. Aber es war nur das Dämonische, die Urkraft in Napoleon, die Goethe zur Bewunderung hinriß. Das Stück Zukunft in diesem Bürgerkaiser wurde der Aristokrat und weimarische Staatsminister mit allen anderen noch nicht gewahr, das Demokratische, man möchte fast sagen, Amerikanische in Napoleon, das nicht Adel noch Stand, sondern nur das persönliche Verdienst hochschätzte. Dies kam zum Vorschein, wenn er etwa an den Habsburger, den Kaiser von Österreich, der ihn, um sich den bürgerlichen Schwiegersohn zu erleichtern, an den Familienadel der Bonaparte erinnerte, einfach schrieb: „Mein Adel rührt von Montenotte, meiner ersten siegreichen Schlacht über die Österreicher, und von nichts anderem her." Oder, wenn er einen beliebigen Prinzen von Preußen in bitterer Ironie zu einer Hasenjagd auf dem Schlachtfeld von Jena einlud und ihn dann obendrein noch warten ließ, während er von seinem Stuhl aufsprang, als Goethe zur Audienz hereinkam.

Aber für dieses Demokratische in seinem Wesen hatte die Zeit, die ihn erlebte, ebensowenig Augen wie für das Romantische in Napoleon. Man war zu sehr überrascht von dieser Erscheinung, um sie schon verstehen zu können. Denn Napoleon war wirklich ein Romantiker auf dem Throne, wie es vor ihm nur Alexander der Große gewesen ist. Das, was deutsche Geschichtsschreiber stets als Pose und Phrase bei ihm gescholten haben, das war seine Triebfeder, sein Daseinsgrund: So, wenn er, der keine Dynastie hinter sich hatte, in Briefen oder Reden sich Hannibal zum Ahnherrn machte, als er über die Alpen zog, oder Cäsar, wenn er in Italien, und Mohammed, wenn er in Ägypten war, oder den nach Persien flüchtenden verbannten Themistokles, als er nach Belle-Alliance den Schutz des englischen Königs anrief.

Es war ebensowenig geschauspielert wie unwahr, wenn in Potsdam sein erster Besuch dem Sarge Friedrichs des Großen galt, und wenn er den Degen des alten Fritzen für die schönste Beute aus allen seinen Kriegen erklärte, oder wenn er den Papst zu seiner Kaiserkrönung herbeizog, oder wenn er seinen Sohn in der Wiege zum König von Rom erklärte. Große Augenblicke bedürfen großer Worte, und man sollte Napoleon so wenig einen Phrasenmacher nennen wie Bismarck, der, um Rußland einzuschüchtern, schrie: „Wir Deutschen fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt." Politik ließ sich damals und läßt sich auch heute oft nicht anders übersetzen als: Die Kunst, schön zu lügen.

Und hatte Napoleon nicht das Recht, ein Romantiker zu sein, wenn er seinem Leben, das sich noch heute wie ein Roman erzählt, auf den Rücken sah? Es gibt nichts Reizvolleres in seinem Leben für uns, die wir es heute aus der Vogelschau betrachten, als die kurze Zeit, da er, 22 Jahre alt, im Sommer 1791 als Sekondeleutnant in Valence, einem Städtchen in Südfrankreich, bei der Artillerie stand. Er dichtete damals — welcher bessere Sekondeleutnant täte dies nicht! — klagte über den Dienst, war unglücklich verliebt, las fünfmal „Werthers Leiden" und schrieb Sätze wie diesen in sein Tagebuch: „Die Liebe bringt mehr Unglück als Glück, und es wäre eine Wohltat der schützenden Gottheit, uns damit zu verschonen und die Menschen davon zu befreien." Er ahnte damals noch nicht im geringsten, was das Schicksal aus ihm machen würde. „Erst nach meiner dritten siegreichen Schlacht fühlte ich — auf der Brücke von Arcole war es! — daß ich ein großer Mann werden würde, und diese fixe Idee verließ mich seitdem nicht mehr", hat er auf Sankt Helena gesagt.

Wenn man das Genie als eine Art Krankheit bezeichnen will, deren Wesen Ruhmsucht ist, so war Napoleon später völlig von dieser Krankheit besessen. Ruhelos trieb sie ihn, wie den Orest die Furien, durch ganz Europa umher, bis er auf der kleinen Felseninsel im Atlantischen Ozean, wo dreitausend arme, verkommene Menschen, ein paar Schafe und Ziegen und Milliarden Mücken lebten, eine qualvolle Erlösung fand. So war er ein Abbild dessen, der vom Geist der Ordnung überritten wird, und der in der Offenbarung Johannis also beschrieben wird: „Und es ging heraus ein anderes Pferd, das war rot; und dem, der darauf saß, ward gegeben, den Frieden zu nehmen von der Erde und daß sie untereinander erwürgeten; und ihm ward ein großes Schwert gegeben."

Neben dieser übermenschlichen dämonischen Triebkraft seines Daseins seien schließlich noch ein paar freundliche Züge in dem Wesen dieses „Tigers in Menschengestalt", wie Theodor Körner ihn nannte, erwähnt. Einmal die Art seiner Kriegsführung in Ägypten, wo er zivilisierter, als wir in China es waren, die alten Heiligtümer des Landes den Ge-

lehrten, nicht den Soldaten überließ, oder in Italien, wo er den mit dem Tode bedrohte, der ein Kunstwerk zerstören würde und Florenz um Michelangelos willen nicht beschießen ließ. Vergessen sei auch nicht, wie gütig er gegen seine Soldaten gewesen ist, die wirklich nicht für einen Tyrannen und Menschenfresser so oft in den Tod gegangen wären, wie er die Pestkranken, um sie von ihren unheilvollen Qualen zu befreien, vergiften lassen wollte, und wie er manche Nachmittage vor den Soldatenspitälern zu Paris Musik machen ließ, um die Genesenden heiter zu stimmen.

Für die Franzosen ist dieser Napoleon eigentlich nur ein schöner Luxus gewesen, wie sein Neffe, Napoléon le petit, zum Kaufmann geboren, zum Kaiser bestellt, ein unschöner Luxus für sie geworden ist. Jedenfalls hat das französische Volk von der ganzen Kaiserei Bonapartes heute nichts mehr in Händen als große Erinnerungen und verschollenen Ruhm und eine noch jetzt mit infolge seiner vielen Kriegszüge dezimierte Menschenschar. Die sozialen Eroberungen der großen Revolution, von denen die dritte Republik heute zehrt und lebt, hat Napoleon gehemmt und dem Volke, das ihn als Götzen anbetete, in seiner Entwicklung nur geschadet. Was er, diese Laune des Seins, als unbewußter Testamentsvollstrecker Voltaires, Rousseaus, Mirabeaus, Dantons den übrigen Völkern übermittelt hat, die großen bleibenden demokratischen Ideen aus dem Jahre 1789, hat alle Nationen weniger gekostet als der französischen. Namentlich um Deutschland hat sich dieser Sendbote der Revolution verdienter gemacht als Bonifacius: Er hat die geistliche Weltmacht in Deutschland vernichtet, die Reichsstädte größtenteils aufgehoben, die Reichsritterschaft lächerlich gemacht und mit diesem allen wider Wissen und Willen der Einigung des Reiches und Bismarck vorgearbeitet. Er hat den Gedanken der Volksfreiheit und der Verfassung über die Elbe fast bis nach Mecklenburg getragen, und wenn wir in unsern Tagen auch in Preußen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu sprechen beginnen, so verdanken wir dies dem Dämon, der ausgesandt ward, in alle Welt zu gehen und alle Völker zu lehren und auf den heiligen Geist der neuen Zeit zu taufen. Und darum wollen wir hundert Jahre nach dem Erscheinen dieses Kometen Napoleon mit Fug und Recht ihn im Elysium zum deutschen Ehrenbürger ernennen.

HERBERT EULENBERG.

ERNST BARLACH — Der Trinker (Holz)

BARLACH, Ernst, Güstrow in Mecklenburg.
Tilla Durieux, Porzellan.
Der Trinker, Holz.*
Russischer Bettler, Keramik.
Russische Bettlerin, ,,
Liegender Steppenhirt ,,

VON BOCHMANN, Gregor, Düsseldorf.
Akt, Abguß.

BOSSELT, Rudolf, Magdeburg.
Ernst te Peerdt, Bronze-Plakette.

EXNER, Hilde, München.
Erdarbeiter, Holz.*
Nijnski, Bronze.

DE FIORI, Ernesto, Paris.
Kauernde, Terrakotta.*
Jüngling, Bronze.*

FRIEDRICH, Nikolaus, Berlin.
Badende, Bronze.

FREUNDLICH, A., Paris.
Frauenkopf, Bronze.

GAUL, August, Berlin.
Schafe, Bronze.
Ziegen, ,,
Esel, der sich wälzt, Bronze.
Löwin, Bronze.

HALLER, Hermann, Paris.
Stehendes Mädchen, Abguß.*

HENRI-MATISSE, Issy-sur-Seine.
Kauernde, Bronze.
Akt, Keramik.
Frauenenkopf, Keramik.

HILDE EXNER Erdarbeiter

HUGO LEDERER Richard Strauß (Bronze)

HOETGER, Bernhard, Darmstadt.

Tiere und Reiter, Majolika.
Die Lichtseiten und die Schattenseiten des Lebens (Majoliken).

KNIEBE, Walter, Düsseldorf.

Akt, Abguß

LEDERER, Hugo, Berlin.

Richard Strauß, Bronze.*
Diana, Bronze.
Heinebüste. (Für das Hamburger Heinedenkmal.)*

LEHMBRUCK, Wilhelm.

Stehendes Mädchen, Bronze.

LÖHR, Franz, Paris.

Mme. M., Bronze.

ERNESTO DE FIORI Jüngling (Bronze)

MAILLOL, Aristide, Marly-le-Roy.

Ringerinnen, Terrakotta.
Porträtbüste Renoirs, Bronze.*

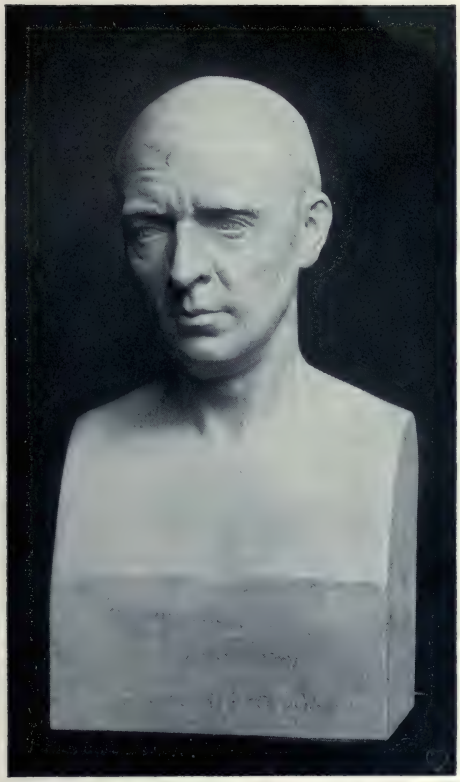
MINNE, Georges, Gent.

Auferstehung, Marmor.*
Kniender Jüngling, Marmor.*
Gebet, Holz.*
Maurer, Holz.*
Der Redner, Marmor.*
Schmerz, „
Schlaf, „

GEORGES MINNE

Maurer (H

GEORGES MINNE — Maurer (Holz)



ROBERT WULFERTANGE
Porträt Kurt Kamlah (Marmor)

PICASSO, Pablo.

Pierrot (1905), Bronze.
Frauenkopf (1906), Bronze.
Frauenkopf (1911), Bronze.

WENCK, Ernst, Berlin.

Ninos, Bronze.*
Sklave, Marmor.

WULFERTANGE, Robert, Düsseldorf.

Porträtbüste Hermann Harry Schmitz, Bronze.*
Porträtbüste Kurt Kamlah, Marmor.*
Penthesilea (Abguß).

PAUL CÉZANNE — Lithographie

EDV. MUNCH — Lithographie

BARLACH, Ernst.
Der tote Tag, Lithographien (Paul Cassirer Verlag).*

BAUM, Paul.
Zierikzee, Aquarell.
Sommer, ,,
Kirche, ,,

CÉZANNE, Paul †.
Die badenden Soldaten, Lithographie.*
Badende Männer, Lithographie.

DAUMIER, Honoré, 1810—1879.
Zeichnungen und Lithographien.

DELACROIX, Eugène, 1799—1863.
Lithographien.

DERAIN, André.
Lithographien und Kaltnadelarbeiten.

ERNST BARLACH — Zeichnung

VINCENT VAN GOGH Die Ruinen in Montmayor (Zeichnung)

EHMSEN, Heinz, München.
Holzschnitte.

FREESE, Hans, Berlin.
Meer, Lithographie.
Flucht, Lithographie.*
(Verlag des Graphischen Kabinetts, Berlin.)

GAUGUIN, Paul †.
Nackter Junge, Aquarellstudie zu dem Bilde „Badende Jungen", im Besitze des Herrn Werner Dücker.
Nackter Junge, Aquarellstudie zu demselben Bilde.
Tahitanerin, Aquarell.
Stephan Mallarmé, Radierung.

VAN GOGH, Vincent †.
Ruinen in Montmayor, Federzeichnung.*
Der Zuave, Federzeichnung.*
Bildnis des Dr. Gachet, Radierung.

GROSSMANN, Rud., Berlin.
Zeichnungen und Aquarelle.*
Die Beisetzung des Erzbischofs von Cöln, Radierung.

GUYS, Constantin †, 1805—1885.
Scène mondaine, Tusche.
Pariserin, Tusche.
Kavalkade im Bois de Boulogne, Tusche.

ERICH HECKEL Holzschnitt

HECKEL, Erich.

Aquarelle.
Holzschnitte (Verlag des Graph. Kabinetts in Berlin).*

HENRI-MATISSE.

Frauenakte,	Kaltnadel	(hergestellt	in 8	Abzügen).*
Kauernde Frau,	„	„	„ 12	„
Frauenakt, Holzschnitt		„	„ 50	„
Frauenakt,	„	„	„ 50	„

Frauenakte, Lithographien.
Zeichnungen aus Marokko.*

HOETGER, Bernhard.

Zeichnungen und Aquarelle.

ISSELMANN, Ernst.

Lithographien: Industrie.

VON JAWLENSKI, Alexei.

Kopf, Lithographie.

KAINER, Ludwig, München.

Russisches Ballett, 14 Zeichnungen und Lithographien. (Kurt Wolff Verlag.)*

KANDINSKI, Wassili, München.

Komposition, Aquarell.
Holzschnitte.

KOKOSCHKA, Oskar.

Nijinsky.
Akt, Federzeichnung.

KOHLSCHEIN, Hans.

Aktstudien.*

LAUWERIKS, J. L. M., Hagen.

Holzschnitte.

MAX LIEBERMANN — Radierung

MARIE LAURENCIN L'Ecossaise, Radierung

LAURENCIN, Marie.

Les jeunes filles, Radierung (hergestellt in 25 Abzüge).*
La Romance. „ „ „ „ *
L'Ecossaise. „ „ „ „ *
Frauenköpfe, Aquarelle und Bleistiftzeichnungen.

LEHMBRUCK, Wilhelm.

Zeichnungen und Radierungen.*

LIEBERMANN, Max.

Selbstporträt, Radierung.*
Radierungen aus Holland.*
Pastelle aus Noordwijk.*

EWALD MALZBURG Holzschnitt

MACKE, Helmut.

Aquarelle und Zeichnungen.

MAILLOL, Aristide.

Aktstudien, Zeichnungen.
Lithographien.*

MALZBURG, Ewald, Neuß.

Holzschnitte zu „Der heilige Kreuzweg".
(Ernst Ohle Verlag.)*

MANZANA-PISSARRO, Paris.

Frau mit Pfauen, Radierung.
Badende, Radierung.

MARC, Franz.

Akte, Aquarell.

PIERRE BONNARD Zeichnung

PABLO PICASSO Radierung

VON MARÉES, Hans,
1837—1887.

Zeichnungen:

Mädchenakte. Bleistift (doppelseitig).

Knabenakt. Rötel.

Studie zu den „Hesperiden". Bleistift (doppelseitig).

Weiblicher Akt. Rötel (doppelseitig).

Frau mit Kind. Bleistift (doppelseitig).

Mann am Tor. Bleistift (doppelseitig).

Ringer. Rötel.

Frauenakt. Bleistift mit weißer Kreide gehöht (doppelseitig).

Frauenakt mit erhobener Hand. Rötel (doppelseitig).

Komposition. Rötel (doppelseitig).

Nackter Mann und Pferd. Rötel.

Mann u. Frau, die ein Bild halten. Bleistift (doppelseitig).

Orangenpflücker. Bleistift mit weißer Gouache gehöht (doppelseitig).

Ehepaar. Rötel.

St. Martin. Bleistift.

Idyll. Rötel.

Promenade. Rötel (doppelseitig).

HERMANN HALLER Stehendes Mädchen (Abguß)

ERNST BARLACH — Lithographie aus „Der tote Tag".

MENSE, Carl.

Badende am Fluß, Aquarell.
Schreitende, „
Männer am Fluß, „

MINNE, Georges.

Taufe Christi, Holzschnitt.

EDVARD MUNCH — Lithographie

EDVARD MUNCH Lithographie

MUNCH, Edvard.

Umarmung, Radierung.*

Lithographien:

Mädchenakt (farbig).
Mädchen am Meer (farbig).
Fliegen (farbig).
Das kranke Mädchen (farbig).
Menschen am Meere.
Strindberg (farbig).
Die Welle (handaquarelliert).
Aus „Tiere und Menschen", 5 Blätter.
Porträt Przybycewsky.
Frauenkopf.
Mädchen am Strande (farbig).
Blutender Mann.
Landschaft mit Baum.
Alter Mann.
Modell mit Kappe und Kragen.
Badende Frau.
Dekorative Studie.
Sitzendes Mädchen.
Junges Mädchen, auf einem Bett sitzend.
Mann und Weib im Mondschein.*
Eifersucht.
Zwei Mädchenköpfe (farbig).*
Blick in einen Garten.
Harpye.
Krankenstube.
Alfa og Omega (18 lithografier og flere vignetter).

HEINRICH NAUEN Radierung

NAUEN, Heinrich.

Vergleiche Seite 108.

OPHEY, Walter.

Zeichnungen und Radierungen.

OPPENHEIMER, Max.

10 Radierungen zu Heines Buch „Le Grand".
(Paul Cassirer Verlag)

PASCIN, Jules.

Aquarelle.*

MAX PECHSTEIN, Zeichnung

MAX PECHSTEIN — Aus Italien

PECHSTEIN, Max.

Zeichnungen und Radierungen aus Italien und zur Passion.* Akte.

HEINRICH FREESE — Lithographie

VON PERFALL, Freiherr Erich.

Garben, Farbstiftzeichnung.
Winter, do.

JACOB STEINHARDT — Betende Juden (Radierung)

PICASSO, Pablo.

Akte, Blei. 1904.
Der Eremit, Tusche. 1904
Die Toilette, Kohle. 1905.
Exlibris Guillaume Apollinaire, Original-Aquarell. 1905.
Landschaft, Blei. 1910.
Aquarelle aus den Jahren 1903 bis 1912.*
18 Radierungen aus den Jahren 1904 bis 1912.*
Kopf, Tusche. 1911.
Studie zur Arleserin. 1913.

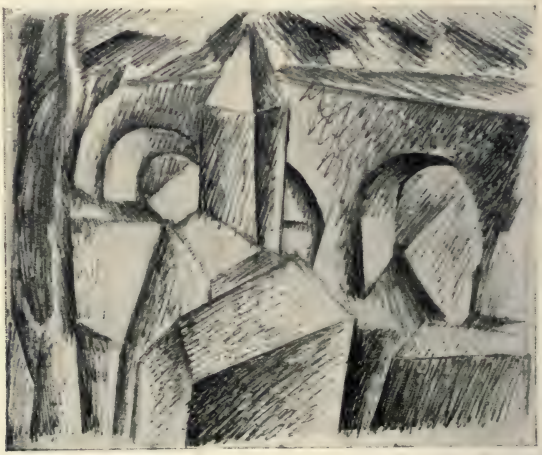
PABLO PICASSO Zirkusleute (Aquarell)

PISSARRO, Camille. †

Im Metzgerladen, Aquarell.

REDON, Odilon, Paris.

Männerkopf, Tusche.*
Lithographien.



PABLO PICASSO Landschaft (Blei)

REICHEL, Carl Anton.

Radierungen und Farbenholzschnitte.

RENOIR, Auguste.

Spielende Kinder, Farb. Lithographie.
Kleines Mädchen, „ „

RODIN, Auguste, Paris.

Tänzerin aus Cambodja, Aquarell.*
Thetis mit dem Schilde des Achill, Aquarell.

ROPS, Félicien, 1833—1898.

L'agonie, farb. Radierung.

SCHIELE, Egon, Wien.

Akte, Aquarelle.

WILHELM LEHMBRUCK Radierung

GEORGES MINNE

Der Redner (Marmor)

SCHULZE-SOELDE, Max.

Kartoffelleser, Kohle.*

SCHWARZKOPF, Richard, Düsseldorf.

Evangelium des Matthäus. Handgeschrieben, illustriert (gebunden in Schweinsleder).

Farbenholzschnitt.

SIGNAC, Paul.

Aquarelle und Zeichnungen aus Frankreich und Italien.*

Arbeiter, Lithographie.

SOHN-RETHEL, Otto.

Knabenakt, Rötel.*

Frauenakt, ,,

MARIE LAURENCIN — La Romance, Radierung

STERN, Max.

Pferd, Radierung.
Schreitender Mann, Radierung.

STEINHARDT, Jacob, Berlin.

Alter Jude, Radierung.*
Betende Juden, Radierung.*
} Verlag des Graph. Kabinetts, Berlin.

THOMÉ, Verner, Helsingfors.

Badende Jungen, Aquarelle.*

VEIT, Philipp †. 1793—1877.

Fackeltanz, Bleistiftzeichnungen.

DE VLAMINCK, Maurice.

Holzschnitte.

JACOB STEINHARDT Alter Jude, Radierung

KRAUS, Elisabeth H., Düsseldorf.

Wandbehang (Stickerei und Batik).

JAN THORN-PRIKKER
Christi Einzug in Jerusalem

Verzeichnis der Beiträge und Notizen.

Kamlah, Kurt	Genesis	13
Wedderkop, von, Hermann	Publikum und Kunsthändler	17
Möller van den Bruck	Schönheit	31
Neumann, Dr. W.	Eduard von Gebhardt	43
Meier-Graefe, Julius	Aus der Neuen Rundschau	55
Rivière, Jacques	Paul Cézanne	58
Vollard, Ambroise	Aus „La Vie de Cézanne“	59
Biermé, M.	Degouve de Nuncques	60
Gauguin, Paul	Aus „Noa-Noa“	62
Sternheim, Carl	Vincent van Gogh	64
Gold, Alfred	Max Liebermann	69
Meier-Graefe, Julius	Edouard Manet	70
Salmon, André	Odilon Redon	74
Mirbeau, Octave	Auguste Renoir	75
Duret, Théodore	Auguste Renoir	76
Uhde, Wilhelm	Henri Rousseau	77
Hofmannsthal, von, Hugo,	Aus „Die Farben“	83
Osborn, Max	Rheinischer Kunstfrühling	87
Uhde, Wilhelm	Kunst unserer Zeit	91
Rivière, Jacques	Henri-Matisse	97
Salmon, André	Marie Laurencin	102
Waldmann, Emil	Edvard Munch	107
Apollinaire, Guillaume	Pablo Picasso	110
Daeubler, Theodor	Erkundung. Ein Kapitel Autobiographie	115
Eulenberg, Herbert	Napoleon	127

JULES PASCIN, Aquarell

Verzeichnis der Abbildungen.

Achenbach, Andreas	Corleone, Tempera	41
Amiet, Cuno	Weinlese	22
Barlach, Ernst	Der Trinker. Holz (Photo Paul Cassirer)	129
	Lithographie aus „Der tote Tag“ Paul Cassirer Verlag	145
	Zeichnungen	15, 137
Bechtejew, von, Wladimir	Pferdebändiger	94
Bonnard, Pierre	Schneewetter	95
	Akt, Zeichnung	143
Braque, Georges	Landschaft	93
Burnier, Richard	Stallinterieur	44
	Heimkehr	43
Canova, Antonio	Napoleon, Marmor	126
Cézanne, Paul	Bildnis seiner Frau in Rot (Photo Druet)	57
	Die badenden Soldaten	54
	Bildnis seiner Frau	58
	Der grüne Topf, Aquarell	58
	Die badenden Soldaten, Lithographie	136
Courbet, Gustave	Eselreiterin	59

Dardel, von, Nils	Knabe am Fenster	95
	Beerdigung in Senlis	97
Degouve de Nuncques, William	Der verlorene Sohn	60
Erbsloeh, Adolf	Der violette Schleier	21
Exner, Hilde	Erdarbeiter Holz	130
Feuerbach, Anselm	Nana	30
Fiori, de, Ernesto	Kauernde, Terrakotta	25
	Jüngling, Bronze	118, 132
Freese, Hans	Lithographie (Verlag des Graphischen Kabinetts, Berlin W.)	148
Friesz, E. Othon	Landschaft	20
Gauguin, Paul	Bretonenjunge (Photo Druet)	61
	Musique barbare (Photo Druet)	62
Gogh, van, Vincent	Boote in Saintes Maries (Photo Druet)	64
	Hütten	83
	Rasen	65
	Olivenbäume bei Arles	66
	Der Zuave, Zeichnung	63
	Die Ruinen in Montmayor, Zeichnung	138
Großmann, Rudolf	Im Tiergarten, Zeichnungen	96, 113
Haller, Hermann	Stehendes Mädchen, Abguß	144
Hardt, Ernst	Rhätischer Dorfplatz	88
Heckel, Erich	Holzschnitt (Verlag des Graphischen Kabinetts, Berlin W.)	139
Heimig, Walter	Der heilige Sebastian	89
Henri-Matisse	Badende Frauen	35
	Die Brücke in Collioure	28
	La danse aux Capucines	99
	Atelier-Interieur	98
	Akt, Kaltnadelarbeit	98
	Maultiere, Zeichnung aus Marokko	38
	Notar, Zeichnung aus Marokko	39
	Araberin, Zeichnung	160
Herbin, Auguste	Selbstporträt	19
Heuser, Werner	Kreuzigung	101
Hodler, Ferdinand	Tanzende	67
Hornemann, Fried. A.	Madonna	45
Jawlenski, von, Alexei	Kopf	23
Kainer, Ludwig	Karneval. Zeichnung vom „Russischen Ballet“ (Kurt Wolff-Verlag)	16
Kampf, Eugen	Landschaft	101
Knaus, Ludwig	Familie Strousberg	46
Kohlschein, Hans	Aktstudie	102
Kokoschka, Oscar	Bildnis der Else Kupfer, aus „Der blaue Reiter“ (Verlag Piper-München)	104
	Der Tänzer Nijinski, Zeichnung (Kurt Wolff-Verlag)	125

Kukuk, Willi	Park	102
Laurencin, Marie	La dame au mouchoir	103
	Les jeunes filles, Radierung	26
	L'Ecossaise, Radierung	141
	La Romance, Radierung	153
Lederer, Hugo	Richard Strauß, Bronze	131
	Kopf des Heinedenkmals für Hamburg, Marmor	12
Lehmbruck, Wilhelm	Radierungen (Paul Cassirer Verlag)	27, 151
Lessing, C. F.	Kaiser Heinrich nimmt Papst Pascal gefangen	47
Lévy, R.	Aus Sanary	20
Liebermann, Max	Reiter am Strand	68
	Selbstbildnis, Radierung	53
	Badende Jungen, Radierung	68
	Steigende Pferde, Radierung	140
Maillol, Aristide	Porträt Renoir, Bronze (aus „Kunst und Künstler")	76
	Lithographie (aus Hausenstein „Der nackte Mensch", Verlag Piper, München)	34
Malzburg, Ewald	Holzschnitt aus „Der Hl. Kreuzweg" (Verlag Ohle, Düsseldorf)	142
Marc, Franz	Der Hirt (aus Hausenstein „Der nackte Mensch")	105
Menzel, von, Adolf	Kircheninterieur	73
Minne, Georges	Gebet, Holz	10
	Maurer, Holz	133, 134
	Auferstehung, Marmor	121
	Der Redner, Marmor	152
	Kniender Jüngling, Marmor	122
Monet, Claude	Cap Martin	71
Munch, Edvard	Selbstbildnis (Weimar 1906)	107
	Winter in Kragerö	106
	Umarmung, Radierung (aus Hausenstein „Der nackte Mensch")	29
	Krankenstube, Lithographie	137
	Zwei Mädchen, Lithographie	146
	Mann und Weib, Lithographie	145
Nauen, Heinrich	Bei Visé	27
	Stilleben	87
	Stilleben	108
	Landschaft, Radierung	147
Ophey, Walter	Garten in Sorrent	112
Pascin, Jules	Mädchen, Aquarell	156
Pechstein, Max	Zeichnungen	147, 148
te Peerdt, Ernst	Der Negermönch	4
	Frauenbildnis	40

te Peerdt, Ernst	Landschaft	48
	Frauen am Strand	42
	Eros, 2 Bleistiftzeichnungen	32, 33
	Der Dichter, Tusche	37
Picasso, Pablo	Orgeldreher	109
	Das Bild aus dem „Lapin agile"	110
	Zirkusleute, Aquarell	150
	Amor, Federzeichnung	109
	Zirkus, Radierung	143
	Landschaft, Bleistift	150
	Blick auf Paris (Photo Kahnweiler)	111
	Der Mandolinenspieler (Photo Kahnweiler)	92
Pissarro, Camille	Heuschober (Photo Druet)	70
Redon, Odilon	St. Georg	74
	Kopf, Tusche	75
Renoir, Auguste	Die Toilette (Photo Druet)	55
	Schlafendes Mädchen (Photo Druet)	77
Rethel, Alfred	Justitia, Bleistiftzeichnung	49
Reylaender, Ottilie	Zitronenbaum	113
Rodin, Auguste	Tänzerin aus Cambodja, Aquarell	6
Rohlfs, Christian	Westfälisches Bauernhaus	114
Rousseau, Henri	Un Centenaire de l'Indépendance	90
	L'Heureux Quatuor	78
	An der Marne	79
Schirmer, J. W.	Kleine Landschaft mit Turm	50
Schulze-Soelde, Max	Kartoffelleser, Kohle	24
Seibels, Carl	Kühe auf der Weide	50
Seurat, Georges	Honfleur	91
Signac, Paul	Verona, Zeichnung	80
	Fischerboote, Aquarell	82
	Am Mittelmeer, Zeichnung	72
Sisley, Alfred	Das Tal der Seine (Photo Druet)	69
Slevogt, Max	Hockender Neger	80
Sörensen, Henrik	Nordischer Frühling	100
Sohn, Karli	Akte	115
Sohn-Rethel, Otto	Auferstehung	14
	Römischer Knabe, Rötelzeichnung	119
Sohn, Wilhelm	Bildnis der Gräfin Loë	51
Stein, Otto Th. W.	Bildnis des Dichters Theodor Daeubler	116
Steinhardt, Jacob	Betende Juden, Radierung (Verlag des Graphischen Kabinetts, Berlin)	149
	Alter Jude, Radierung (Verlag des Graphischen Kabinetts, Berlin)	154
Stern, Max	Ulanen	17
Thomé, Verner	Badende Jungen, Aquarell	96
Thorn-Prikker, Jan	Christi Einzug in Jerusalem, Tempera	155

Trübner, Wilhelm	Dame in Strohhut	81
Waetjen, von, Otto	Aktstudie	18
	Le Hâvre	124
Wenck, Ernst	Ninos, Bronze	31
Werewkin, von, Marianna	Abend	123
Westendorp, Fritz	Stilleben	124
Wulfertange, Robert	Hermann Harry Schmitz, Bronze	13
	Kurt Kamlah, Marmor	135
Unbekannt	Heinrich Heine, Lithographie	52
	Heinrich Heine, Kohlezeichnung	52

HENRI-MATISSE, Araberin (Zeichnung)

BIND... JUN 2 1970

N
6492
G35

Galerie Alfred Flechtheim, Dusseldorf
Beitrage zur Kunst des XIX. Jahrhunderts und unsere Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY